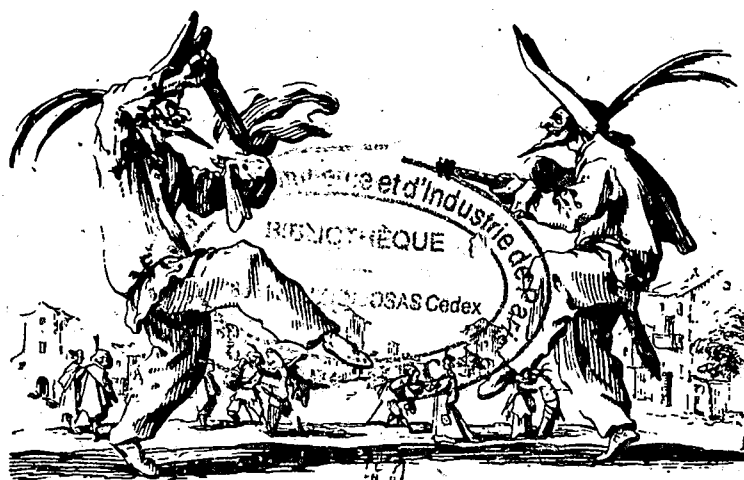


UNIVERSITÉ DE PARIS-I PANTHÉON-SORBONNE
SCIENCES ÉCONOMIQUES, SCIENCES HUMAINES,
SCIENCES JURIDIQUES

LA PLACE DU THÉÂTRE DANS LE CHAMP CULTUREL

de l'influence de l'Économie sur les choix esthétiques

volume 2



Thèse pour le Doctorat d'État ès Sciences Économiques
présentée et soutenue publiquement

par Alain BUSSON

Directeur de Recherche : M. le Professeur Henri BARTOLI

UNIVERSITÉ DE PARIS-I PANTHÉON-SORBONNE
SCIENCES ÉCONOMIQUES, SCIENCES HUMAINES,
SCIENCES JURIDIQUES

LA PLACE DU THÉÂTRE DANS LE CHAMP CULTUREL

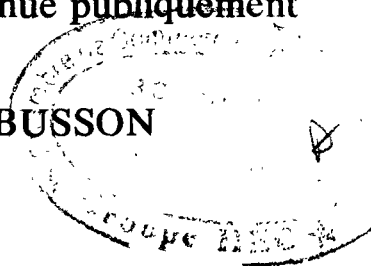
de l'influence de l'Économie sur les choix esthétiques

volume 2



Thèse pour le Doctorat d'État ès Sciences Économiques
présentée et soutenue **publiquement**

par Alain **BUSSON**



152.434

Directeur de Recherche : M. le Professeur Henri **BARTOLI**

DEUXIEME PARTIE

LA PLACE DU THEATRE DANS LE CHAMP CULTUREL

RELATIONS ENTRE ECONOMIQUE ET ESTHETIQUE

INTRODUCTION A LA SECONDE PARTIE

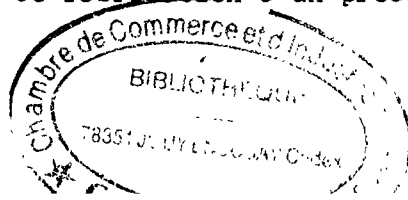
La première partie de notre thèse nous a permis d'étudier l'ensemble des conditions de production et d'échange qui président à l'économie des biens culturels. Nous avons vu ainsi que la composante artistique qui caractérise ces produits s'accordait en général assez mal des règles que les lois du marché avaient tendance à lui imposer, dans la mesure où la force créatrice qu'elle porte en elle et qui la spécifie s'inscrit dans une logique où la recherche de profit et de rentabilité n'intervient ni comme objectif, ni parfois même comme contrainte (1).

Cette difficulté d'insertion du culturel (2) dans l'économie nous est apparue d'évidence dans l'étude que nous avons menée des produits "archaïques" comme des produits "modernes". Cependant, dans les économies capitalistes, la création artistique (3), comme la plupart des activités sociales, est intégrée à un système où l'échange marchand est généralisé. Pour exister, la création a besoin d'être connue et reconnue, donc diffusée. Pour ce faire, elle est obligée, sous peine d'autodestruction, de composer avec la logique et les contraintes de l'économie de marché. C'est la raison pour laquelle nous avons intégré dans notre analyse qui se voulait avant tout économique, le mode de diffusion dans la définition même des produits culturels, puisque c'est principalement là que l'économie

(1) Il s'agit ici de profit et de rentabilité économiques au sens strict, c'est-à-dire qui s'apprécient en flux ou en ratios financiers.

(2) Le mot "culturel" est ici entendu selon la définition qui a servi de base à tous nos travaux (= qui intègre du travail artistique).

(3) Pour éviter d'entrer dans un débat qui n'aurait de toute façon pas sa place dans cet ouvrage, nous pouvons considérer que tout travail artistique est créateur, fût-il d'interprétation. Nous parlerons donc communément de "création" dans tous les cas où il y a intervention d'un ou plusieurs artistes dans le processus de fabrication d'un produit.



fait valoir ses droits. Du côté de l'offre tout d'abord puisque la mise en valeur du travail artistique est à rapporter au marché potentiel que ce travail peut espérer conquérir, marché dont la taille dépend assez largement des possibilités de reproduction du produit lui-même, donc des modalités de diffusion choisies (4). Du côté de la demande ensuite puisqu'à des modes de diffusion différents correspondent des produits différents, donc des systèmes de perception et des conditions économiques d'appropriation différents. Ainsi les produits culturels peuvent-ils être mis à la disposition des consommateurs de deux façons bien distinctes : par la voie de l'échange direct, confrontation de l'oeuvre originale avec son public en ce qui concerne les produits "archaïques"; par la voie de l'échange indirect (médiatisé) dans lequel la confrontation se fait par l'intermédiaire d'un support n'ayant qu'une valeur intrinsèque marginale par rapport à celle de l'oeuvre dont il permet la reproduction, en ce qui concerne les produits "modernes". La première modalité est pénalisante puisqu'elle interdit aux produits qui en sont l'objet le statut de marchandise (5), et les condamne aux effets négatifs engendrés par une structure de production artisanale (coûts de production élevés et/ou débouchés étroits et clientèle élitaire). La seconde, par contre, est bien mieux adaptée à l'environnement économique général (coûts de production plus faibles, marchés plus larges et clientèle plus variée), mais nous avons vu qu'elle engendre une opposition dans les termes entre ce qui fait la spécificité et la valorisation du travail artistique, et la logique de l'accumulation capitaliste.

Il nous est donc possible à ce stade de notre recherche de conclure que les mécanismes économiques, laissés à eux-mêmes, constituent une menace pour la création artistique. Menace directe pour les activités

(4) La contrainte économique intervient également du côté de l'offre dans la détermination des coûts de production. Cependant, il est bon de rappeler que le coût qui est considéré comme pertinent et opératoire dans la théorie économique est soit celui qui est rapporté au nombre d'unités produites (coût moyen), soit celui qui mesure l'influence de la fabrication d'une unité supplémentaire (coût marginal). Ces deux valeurs dépendent du volume de production de l'entreprise considérée et donc en fin de compte de la taille de ses débouchés. Pour prendre un exemple, ce qui fait que l'Opéra de Paris coûte cher, ce n'est pas tant la nature même de son activité que le nombre de personnes que celle-ci peut toucher en une période de temps donnée.

(5) Au sens de RICARDO. Cf. supra, 1ère partie, chapitre 1, section 2, note (27), page 83.

dont ils sont la cause de la non-rentabilité, et menace indirecte (mais non moins pressante) pour les activités dont la rentabilité porte en son sein les germes destructeurs de la création elle-même (6). "La rationalité du capitalisme en tant que système tend à envahir toute la vie sociale et à la soumettre à ses lois. Toute action qui ne lui est pas référée doit, pour aboutir, entrer en conflit avec la tendance profonde de l'économique à dominer le social, ou composer avec elle et se travestir en assistance ou en bonnes oeuvres" (7).

Constat pessimiste ? Certes. Mais qui doit être tempéré par les limites mêmes de l'analyse que nous avons menée jusqu'alors. Dans tous les développements précédents, nous avons en effet considéré la caractéristique intrinsèque des produits culturels (la présence de travail artistique) comme un invariant, comme une donnée, et avons examiné en quoi cette présence pouvait influencer les conditions de production et d'échange desdits produits, sans laisser supposer un instant qu'elle pouvait se moduler en réponse aux modifications de l'environnement économique, plus même sans envisager que la nature même de ce travail particulier et les conditions de sa mise en oeuvre pouvaient elles-mêmes évoluer. Il est temps de réparer cette lacune et de voir comment les conditions économiques de sa valorisation influencent le processus de création artistique lui-même, en quoi celui-ci les subit, les intègre, ou, le cas échéant, s'en affranchit. Bref, il est temps d'observer en quoi le contexte économique général et particulier infléchit les choix esthétiques des créateurs et en quoi cet infléchissement renforce, ou au contraire contre-carre les phénomènes précédemment décrits.

L'analyse qui fait l'objet de notre première partie, pour incomplète qu'elle fût, n'en constituait pas moins un préalable indispensable car elle a permis de mieux cerner et de comprendre le cadre général dans lequel a lieu cette interaction, et nous y ferons constamment référence tout au long de notre seconde partie. Le rapport de force qui existe entre

(6) Il existe même une troisième menace, liée aux deux autres, qui tient à la place de plus en plus importante prise sur le long terme dans le champ culturel par les produits débarrassés du poids du travail artistique (les produits connexes) au détriment des deux autres, place observable dans l'évolution de la structure générale de l'offre comme dans celle de la structure de la demande.

(7) H. BARTOLI - Economie et création collective - op. cit. page 162.

les produits culturels lié aux différences de conditions d'exploitation et de diffusion (8), le caractère élitaire, voire de classe de l'accès aux oeuvres d'art sont des points de repères qu'il faudra constamment garder à l'esprit pour éclairer notre recherche à venir.

Analyser la création artistique ne consiste pas pour nous à changer notre démarche et à nous instituer philosophe. Néanmoins, nous pénétrons dans un domaine qui échappe très largement à la science économique et nous devons chercher les bases de notre réflexion dans des disciplines telles que la philosophie. Nous en avons d'ailleurs ressenti la nécessité à la fin du second chapitre de notre première partie lorsqu'il a fallu interpréter les inégalités révélées par les pratiques et consommations culturelles et statuer sur la caractère idéologique de l'art (9) C'est en partant des premières constatations et propositions que nous avons formulées à ce moment-là que nous allons construire les fondements de notre démarche.

Pour comprendre les influences réciproques entre l'artistique et l'économique, pour percer à jour la problématique essentielle de ce champ, il convient nécessairement de s'interroger sur la nature même de l'art, sur les particularités propres au processus de création artistique.

Si l'on en croit H. MARCUSE, l'art est à la fois dénonciation et libération. Dénonciation du réel imposé et aliénant, et promesse de libération des potentialités de l'homme et de la nature. "La vérité de l'art réside en ceci que le monde est en réalité tel qu'il apparaît dans l'oeuvre d'art... (elle) réside dans son pouvoir de rompre le monopole de la réalité établie (c'est-à-dire de ceux qui l'ont établie) pour définir ce qui est réel. En consommant cette rupture, qui est le résultat de la forme esthétique, le monde fictif de l'art apparaît comme la vraie réalité" (10).

(8) Différences structurelles auxquelles les artistes doivent se plier. Le spectacle vivant par exemple, est de toute façon peu reproductible et soumis à des contraintes (localisation, durée, espace, etc.) à l'intérieur desquelles les créateurs possèdent une marge de manoeuvre assez limitée (cf. infra.).

(9) Cf. supra pages 315 et suivantes.

(10) MARCUSE - La Dimension esthétique - op. cit. pages 12 et 23. Et un peu plus loin : "Dans la mesure où l'homme et la nature sont constitués par une société non libre, leur potentiel réprimé et déformé ne peut être représenté que sous une forme qui distancie et qui détache. Le monde de l'art est celui d'un principe de réalité différent".

L'art est ainsi placé sous la loi du donné (qui peut être par exemple la structuration de la société en classes sociales antagonistes), mais en même temps il enfreint cette loi, il transcende le contenu et la forme spécifique de cet état de société et aspire à l'universalité (11).

Dans ce processus, la forme esthétique est fondamentale, car elle constitue l'autonomie de l'art vis-à-vis du donné (12). Le caractère accusateur et libérateur de l'oeuvre d'art ne réside ni dans son contenu, ni dans sa pure forme, mais dans le contenu devenu forme (13).

Le poids de la réalité socio-économique qui pèse sur la création artistique se retrouve dans ses deux composantes : cette réalité est d'abord le matériau qui alimente le contenu des oeuvres, elle est ensuite ce qui conditionne la mise en forme esthétique de ce contenu. Par les différents moyens d'expression qui, à un moment donné de l'histoire, sont accessibles aux artistes, par les possibilités techniques qui lui sont associées, par l'impact social que possède chacun d'eux et par les règles du jeu en vigueur dans chacune de leur sphère d'influence et de reconnaissance. Mais ces relations ne sont pas à sens unique puisque, comme nous l'avons dit, la création artistique met la réalité à distance pour la représenter et la transcender, et cette mise à distance s'effectue non seulement dans les thèmes développés par les créateurs, mais aussi dans la mise en forme esthétique elle-même qui va jusqu'à influencer, voire même créer les conditions socio-économiques de sa réalisation.

C'est cet ensemble de rapports que nous nous proposons d'étudier tout au long des développements qui vont suivre. Cependant, autant l'analyse menée dans notre première partie pouvait se concevoir dans un cadre

(11) "Les Misérables de Victor HUGO ne souffrent pas seulement de l'injustice d'une classe sociale particulière de la société, ils sont victimes de l'inhumanité de tous les temps et représentent l'humanité en tant que telle. L'universel qui se dégage de leur destinée se situe au-delà de la société de classes" (ibid. page 37).

(12) "On a beau analyser très correctement un poème, une pièce ou un roman en termes de contenu social, on laisse ainsi sans réponse la question de savoir si cette oeuvre est bonne, belle et vraie" (ibid. page 29).

(13) "Non seulement la poésie, le théâtre, mais le roman réaliste aussi bien, doivent transformer la réalité qui leur sert de matériau afin de re-présenter son essence telle que la voit l'art. N'importe quelle réalité historique peut devenir la scène d'une telle mimesis. La seule exigence est la stylisation, la soumission à la mise en forme esthétique" (ibid. page 56).

général, puisque l'élément clef de l'analyse, le travail artistique, n'était pas spécifié et seulement repéré par sa seule présence, autant l'étude à venir supporterait mal la généralisation puisque les interactions entre l'économique et l'esthétique dépendent dans leurs modalités concrètes de la nature même du travail qui est au coeur de la problématique et qui peut revêtir des formes multiples et variées. Nous avons ainsi été obligés d'effectuer un choix et de centrer le second volet de notre recherche sur un secteur bien particulier, celui de l'expression théâtrale.

Pourquoi ce choix ? Par affinité intellectuelle de toute évidence. Mais aussi parce que cette activité nous semble très caractéristique et révélatrice du statut de l'art et de l'artiste dans notre société. Entreprise passéiste, puisqu'artisanale, condamnée par les lois de l'accumulation capitaliste, le théâtre est aussi et surtout une entreprise d'avenir puisqu'expression vivante d'un art vivant, une manifestation conviviale et autonome qui préfigure peut-être ce que sera l'organisation sociale de demain. C'est enfin une entreprise qui éclaire la vocation ambiguë de l'artiste, à la fois à la recherche de son public et en avance sur lui, et qui souligne, si besoin en était, sa marginalité (14).

L'histoire du théâtre nous fournit de nombreux exemples des rapports qui peuvent exister entre la création artistique et les contraintes socio-économiques qu'elle doit supporter. Nous ne pouvons en quelques lignes retracer toute l'évolution de l'art dramatique depuis ses manifestations les plus brillantes de l'Antiquité (15). Nous retiendrons pourtant du passé deux exemples qui nous semblent illustrer avec quelque bonheur les propos précédents.

Le premier est bâti sur la comparaison entre le drame élisabéthain qui connut une époque florissante en Angleterre à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e, et les débuts du théâtre classique français

(14) Rappelons-nous que les comédiens ont subi, de longs siècles durant, les foudres de l'excommunication ...

(15) Cf. à ce sujet : R. PIGNARRE - "Histoire du théâtre" - Que sais-je ? - n° 160 - P.U.F. - Paris, 1974 - V. PANDOLFI - Histoire du théâtre (5 volumes) - Marabout Université - Verviers, 1968 - G. LECLERC - Les grandes aventures du théâtre - Les éditeurs français réunis - Paris, 1965 - G. ROZENTAL - "Le théâtre en France" - La Documentation française - Paris - Notes et études documentaires n° 3.907/3.908 - juillet 1972.

que l'on peut situer grosso modo à la même période. La Renaissance a vu le fléchissement des institutions féodales, le lent transfert du pouvoir économique de la noblesse à la bourgeoisie, encore limité au monde commercial et financier, l'émergence d'un pouvoir royal fort et unificateur. Cette époque consacre également le renouveau du théâtre profane et l'apparition de troupes professionnelles (16). En France comme en Angleterre, la Renaissance s'accompagne de grandes créations artistiques. La différence qualitative entre les oeuvres dramatiques produites dans ces deux pays tient pour une large part (mais pas exclusivement) aux conditions matérielles qui présidaient à leur représentation. L'édifice théâtral élisabéthain est né dans la cour d'une auberge et dut s'adapter à l'architecture préexistante (17). Le dispositif scénique, qui s'explique par la destination primitive du local, permettait un jeu simultané ou successif sur trois aires distinctes : le proscenium (vaste estrade adossée à l'une des façades de l'auberge), la scène (au fond de l'estrade, encadrée par deux colonnes) et la galerie surmontant la scène (le balcon de Roméo...). D'autre part, l'auberge implique un certain genre de public : hétéroclite et turbulent, enclin à la licence. "Le drame s'adapte donc à ses spectateurs. Il abandonne les prudences littéraires et l'imitation des anciens pour satisfaire les goûts du public (où la soif de violence pure tient une large part)" (18). En France, par contre, les troupes se sont installées le plus souvent dans des salles de jeu de paume trop étroites pour permettre une avancée du proscenium au milieu des spectateurs et l'utilisation de décors simultanés. A cette scène fermée de trois côtés

(16) "Dès le premier tiers du XVI^e siècle, à l'exemple de l'Italie, se formèrent un peu partout des compagnies de comédiens errants. S'autorisant de quelque haut patronage, ces pauvres gens dressaient leur estrade dans les cours d'auberge, sous l'oeil méfiant de l'échevin. Aux environs de 1550, à Madrid, à Paris, à Londres les premières salles permanentes furent aménagées en des locaux de fortune" (R. PIGNARRE, op. cit. page 53).

(17) "Corridas et pugilats étaient organisés dans des cours d'auberge transformées en cirques. Dans un de ces amphithéâtres ... BURBAGE (futur associé de SHAKESPEARE) s'installe en 1576 pourvu d'un privilège du Roi. Vingt-cinq ans plus tard, fonctionnaient à Londres huit théâtres réguliers, dix-sept en 1629" (R. PIGNARRE, op. cit. page 61). A titre de comparaison, signalons qu'en 1629 Paris ne comporte qu'une seule salle : l'Hôtel de Bourgogne.

(18) V. PANDOLFI, op. cit. tome 3, page 13.

pouvait seul s'adapter le mode de décoration importé d'Italie : la scène à perspective en profondeur utilisant le trompe-l'oeil (19). Cette boîte close était aussi un terrain propice au développement d'une forme dramatique nouvelle ne nécessitant qu'un seul décor. Le manque d'espace obligea l'action à négliger tout développement secondaire, la resserrant du même coup dans la durée. Pour les mêmes raisons, on ne montre plus les événements (duels, poursuites, etc.) au public, on les lui raconte. Ainsi, la règle des trois unités (lieu, action, temps) qui s'imposa à tout le théâtre classique français doit-elle assez largement à l'infrastructure théâtrale disponible à cette époque. "Pendant des décennies, les auteurs français se plieront, parfois non sans peine, à des règles strictes inspirées d'Aristote. Ils enfermeront leurs personnages dans des vestibules de palais, en s'enfermant eux-mêmes dans la règle des trois unités (une seule action, dans un seul lieu, en un seul jour). Ils rejeteront catégoriquement le mélange des genres et dresseront une barrière infranchissable entre la tragédie et la comédie. Les Anglais, au contraire, mélangent sans hésiter les scènes dramatiques et les épisodes burlesques (il y a des clowns dans les pièces de SHAKESPEARE), étalent l'action sur des mois ou des années et laissent leurs personnages aller et venir librement sur les routes et dans les campagnes comme dans les villes" (20).

La dramaturgie élisabéthaine n'a pas survécu à un arrêt du Parlement de 1642 prononçant l'interdiction des spectacles.

Notre second exemple nous entraîne au milieu de la révolution industrielle (seconde moitié du XIX^e siècle). La Révolution de 1789 a entériné la prise du pouvoir par la bourgeoisie et ouvert l'ère du libéralisme. L'Assemblée Constituante a proclamé en 1791 la liberté complète des spectacles (loi du 13-19 janvier), provoquant une prolifération sans précédent de salles privées. Explosion de courte durée puisque la censure est rétablie dès 1794 et que douze ans plus tard, le Premier Empire ins-

(19) L'espace scénique clos a vu le jour en Italie au début du XVI^e siècle (1514 ?) Sa pénétration en France date de 1548 (représentation à Lyon en l'honneur du Roi Henri II de La Calandria). Un siècle plus tard, la scène "à l'italienne" s'est définitivement imposée.

(20) G. LECLERC, op. cit. page 95.

titue un système dirigiste, hiérarchique et contrôlé (21). Cependant, tout au long du XIX^e siècle, la distraction théâtrale s'est progressivement imposée dans les moeurs. Sur le long terme, la demande de spectacles a connu une très forte expansion, dont les causes sont à rechercher dans l'exode rural et les progrès de l'urbanisation, l'élévation des revenus et l'apparition de besoins tertiaires (22). Il faudra pourtant attendre plus de soixante-dix ans pour que les principes libéraux soient définitivement appliqués au domaine artistique : le décret du 6 janvier 1864 rétablit la liberté des spectacles, au moins au sens industriel et commercial (mais la censure est maintenue), et marque l'entrée du théâtre dans la sphère marchande. " Le théâtre n'a jamais été plus prospère ; les comédiens sont fêtés et même estimés; on se passionne pour les choses de la scène. Et pourtant la grande époque de l'art dramatique est révolue. Le livre, les salons, les cafés, les écoles, la presse, la tribune lui feront concurrence pour la diffusion des idées; le roman et la musique symphonique lui déroberont la confiance des âmes sensibles. A deux ou trois exceptions près, les dramaturges seront des génies de second ordre; les grands écrivains n'aborderont la scène que par occasion... Le public se divisera : il y aura un théâtre pour le peuple, un théâtre pour l'élite; dans l'élite même, les intellectuels se sépareront des mondains pour se porter à 'l'avant-garde' " (23).

Deux phénomènes technologiques majeurs vont marquer l'art de la scène pendant cette période. L'effacement des frontières et des distances tout d'abord qui a permis la diffusion des oeuvres et des théories. Mais surtout l'utilisation par le théâtre de la lumière électrique qui devient

(21) Le décret de 1806 rétablit le principe d'autorisation préalable pour exploiter un théâtre. A Paris le nombre de théâtres autorisés est réduit à huit unités, chacun se voyant attribué un répertoire particulier et protégé, ainsi que des subventions élevées. Le système napoléonien aura quand même l'avantage de mettre en place une organisation théâtrale en province (cf. à ce sujet : D.LEROY; op. cit., I^e partie, chapitre 2).

(22) Pendant cette période on assiste à Paris à une croissance simultanée du nombre de salles (de 8 salles en 1807 à 55 en 1867), de la production (3297 représentations en 1817 contre 6619 en 1903) et de la fréquentation (2 millions de spectateurs en 1817 contre 5 millions en 1850) (Source : D.LEROY, op. cit. I^e partie, chapitres 3 et 4).

(23) R. PIGNARRE, op. cit. page 85.

dans certains spectacles le matériau prépondérant de la scénographie (24). La conjonction de ces deux phénomènes allait précipiter l'avènement du metteur en scène, que l'on peut considérer comme une des innovations fondamentales de la pratique théâtrale contemporaine.

A la fin du XIX^e siècle, l'esthétique est au naturalisme. André ANTOINE, fondateur du Théâtre Libre en 1887 et premier metteur en scène au sens moderne du terme, en est le représentant le plus célèbre (25). Il comprend rapidement les potentialités que lui offre la lumière pour la réalisation de ses conceptions. Un peu plus tard, la réaction symboliste, personnifiée par des théoriciens comme le suisse Adolphe APPIA, l'autrichien Max REINHARDT ou l'anglais Gordon CRAIG, attribue à l'éclairage de façon encore plus marquée un rôle essentiel dans la mise en oeuvre de l'espace scénique : la lumière constitue à elle seule cet espace, le délimitant et l'animant. Ainsi ... "le débat qui traverse toute la pratique théâtrale du XX^e siècle et qui oppose, à des degrés divers, et sous des dénominations variées selon les époques, la tentation de la représentation figurative du réel (naturalisme) et celle de l'irréalisme (symbolisme) n'aurait sans doute pas eu la même intensité et la même fécondité s'il n'avait été sous-tendu par une révolution technologique fondée sur l'électricité" (26).

Au même moment, une autre innovation voit le jour qui va contraindre le théâtre à redéfinir non seulement ses choix esthétiques, mais aussi son identité et sa finalité : il s'agit bien évidemment du cinéma ...

Ces deux exemples, rapidement présentés, aurons permis, nous l'espérons, de mieux situer l'esprit dans lequel nous allons aborder la recherche qui fait l'objet de cette seconde partie.

(24) L'équipement des théâtres en France souffrit longtemps d'un éclairage déficient. La Comédie Française, par exemple, ne dispose d'une rampe à bougies qu'en 1780. C'est en 1880 que la plupart des salles européennes ont adopté l'éclairage électrique.

(25) La mise en scène existait depuis longtemps, mais, avant ANTOINE, c'était une fonction confiée à un régisseur ou à un des comédiens et elle était tenue pour un travail secondaire (le nom du responsable ne figurait même pas sur l'affiche). ANTOINE est le premier à avoir systématisé ses conceptions et avoir théorisé l'art de la mise en scène. (Le Théâtre Libre, 1890).

(26) Jean-Jacques ROUBINE - Théâtre et mise en scène, 1880, 1980 - P.U.F. - Paris, 1980 - page 20.

Notre démarche consistera à donner dans un premier chapitre une description aussi précise que possible de l'institution théâtrale française contemporaine. Description de l'offre tout d'abord : structure juridique, implantation, activité, financement (section 1), puis de la demande : composition du public et évolution (section 2).

Notre second chapitre, sur la base de ce constat, aura pour ambition de mettre en relation les contraintes économiques qui pèsent sur l'exploitation des entreprises théâtrales, et les choix esthétiques effectués par les agents intervenant dans ce champ. Nous montrerons ainsi comment les évolutions socio-économiques de ces trente dernières années ont conduit l'ensemble des institutions théâtrales à se tourner vers les pouvoirs publics pour assurer le financement d'une activité devenue structurellement déficitaire, quel que soit son mode d'exploitation, et comment, parallèlement, le mode d'expression dramatique a vu son audience se rétrécir et son prestige se ternir (section 1). Nous verrons enfin comment cette double évolution a infléchi les choix esthétiques et stratégiques des décideurs et comment, en retour, ces choix se répercutent sur les conditions économiques qui président à leur mise en oeuvre (section 2).

CHAPITRE I LA PLACE DU THEATRE DANS LE CHAMP CULTUREL

SECTION 1 L'INSTITUTION THEATRALE FRANCAISE EN 1980

L'organisation du théâtre en France est principalement caractérisée par l'intervention des pouvoirs publics. Certes, l'Etat et les collectivités locales sont rarement eux-mêmes entrepreneurs de spectacles (1); il n'en reste pas moins que le théâtre ne survit actuellement que grâce à l'aide financière de ces deux bailleurs de fonds.

Pratiquement inexistante entre les deux guerres, à une époque où le spectacle vivant avait à souffrir de la concurrence de loisirs mieux adaptés à la société industrielle (le cinéma) et connaissait une crise d'identité et de fréquentation importante, l'intervention des pouvoirs publics a commencé à renaître, bien que timidement, pendant le Front Populaire (2), pour être plus systématique après la Seconde Guerre mondiale. Cette intervention obéit fondamentalement à deux types de préoccupations : préoccupations politiques d'abord (démocratisation de la culture et mise en valeur du patrimoine national), mais aussi préoccupations économiques (maintien de l'activité dans un secteur généralement déficitaire)(3)

(1) L'Etat a la charge de cinq Théâtres nationaux qui, à l'exception de la Comédie Française, ont statut d'établissement public. Certaines grandes villes disposent de théâtres municipaux qui ont des politiques de création et d'animation dignes de ce nom (Théâtre de la Ville à Paris, Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis, par exemple).

(2) "L'oeuvre de cette période se limite grossièrement à l'organisation et à l'augmentation de l'aide financière aux théâtres nationaux. La situation du théâtre en province n'est pas améliorée". (D. LEROY, op. cit. II° partie chapitre 1, section 1, page 405).

(3) Les premières tentatives de démocratisation datent du début de ce siècle : Maurice POTTECHER en fondant son "Théâtre du peuple" à Bussang, ou Firmin GEMIER en promenant dès 1910 dans toute la France son "Théâtre national ambulante", cherchaient déjà à faire venir (ou revenir) le public populaire au théâtre.

L'action de l'Etat en faveur du théâtre, dans les années qui suivirent la libération, s'est articulée autour des deux idées complémentaires que furent la décentralisation dramatique et la promotion d'un théâtre populaire, et s'est matérialisée par la création des premiers Centres Dramatiques Nationaux et par la nomination de Jean VILAR à la direction du T.N.P.

"On peut dire que la décentralisation dramatique, oeuvre de troupes permanentes implantées loin de Paris, menant une vie de recherches et de représentations au milieu des personnes auxquelles elles destinent leur travail, est née par surprise. Les représentants syndicaux de la profession la renièrent, qualifiant ses acteurs d'amateurs et son répertoire d'ésotérique. Ils la combattirent même" (4). Compte tenu de l'extrême centralisation de la création dramatique et compte tenu également de l'organisation de la profession, réduite depuis longtemps à la satisfaction des seuls besoins parisiens (5), la Direction Générale des Arts et des Lettres, sous l'impulsion de Jeanne LAURENT, sous-directeur des spectacles et de la musique, estima que seule l'implantation dans des villes éloignées de Paris de troupes permanentes permettrait à la province de renaitre à la vie théâtrale. Une première demande de crédits est refusée en 1945 mais quelques subsides furent inscrits au budget de 1946 pour permettre une expérience de décentralisation dramatique à Strasbourg. Saint-Etienne verra l'année suivante la création du second Centre Dramatique National, et la publication en 1948 d'un rapport favorable du Comité Central d'Enquête sur le Coût et le Rendement des Services Publics permettra l'ouverture de trois autres Centres jusqu'en 1952 (6).

(4) "1946-1976", article de Jeanne LAURENT, in A.T.A.C. - Informations, n°75 mars 1976, pages 5 à 8.

(5) A la veille de la Seconde Guerre mondiale, 65 départements sur 90 n'organisaient plus de saison théâtrale (source : D.LEROY, op. cit.)

(6) Le principe qu'essaie d'appliquer Jeanne LAURENT est "qu'un centre dramatique doit être fondé chaque fois qu'un animateur ayant l'autorité d'un chef, des dons de comédien et de metteur en scène, joints aux aptitudes de l'administrateur et aux vertus du pionnier, sera agréé par une ville éloignée de Paris et siège d'une académie, à condition qu'elle s'engage à prendre à sa charge une partie suffisante de ses frais". (J. LAURENT La République et les Beaux-Arts - Julliard - Paris - 1955 - page 178).

A la même époque, un autre événement, parisien celui-là, allait marquer la vie théâtrale française et participer à l'émergence de l'idée de théâtre populaire, qui garde, aujourd'hui encore, toute sa force mythique. L'impulsion vient là encore de l'Etat, et plus particulièrement de la sous-direction des spectacles et de la musique au Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts : en 1951, Jeanne LAURENT confie à Jean VILAR la mission de rénover le Théâtre National Populaire.

Choisissant de rompre avec le monopole parisien et ses conventions dramaturgiques, J.VILAR avait créé quatre ans plus tôt le Festival d'Avignon : "Un lieu loin de Paris, un lieu de plein air, cela devait susciter à la fois un autre public et une autre pratique du théâtre... A cet égard, la Cour du Palais des Papes à Avignon permettait la rupture souhaitée. Espace ouvert, monumental, il offrait mille possibilités de briser le carcan de la tradition" (7). C'est sans aucun doute le retentissement du Festival qui valut à son créateur une nomination à la direction du T.N.P.

Profitant de l'expérience acquise à Avignon et héritant d'une organisation architecturale démesurée (8), VILAR impose un nouveau style de mise en scène et transforme fondamentalement la socialité de la représentation (plus d'obligations vestimentaires, unification du statut des places, interdiction du pourboire, vestiaire gratuit, etc.) (9) Son objectif : affirmer l'universalité du théâtre et rechercher en son sein la réconciliation de toutes les couches de la société. Parlant du théâtre populaire, VILAR déclarait : " Pour moi, il est ma signification routière. Il est mon souci prioritaire. Il signifie que j'ai reçu en charge le devoir d'apporter à tous, du petit magasinier de Suresnes à l'imposant magistrat, de l'ouvrier de Puteaux à l'agent de change, du facteur rural au

(7) Jean-Jacques ROUBINE, op. cit. page 100. Et plus loin : "c'est sans doute la première fois que l'abandon de la structure à l'italienne connaît un succès public aussi retentissant et aussi durable." (ibid. page 101).

(8) La salle du Palais de Chaillot avait été conçue à l'origine comme une salle de congrès.

(9) Voir à ce sujet la monographie du Théâtre National de Chaillot en annexe de notre thèse.

professeur agrégé, les charmes d'un plaisir dont ils n'auraient jamais dû depuis le temps des cathédrales et des mystères, être sevrés" (10). La généralisation de l'abonnement et l'utilisation systématique de relais institutionnels pour toucher le public (comités d'entreprise, syndicats, collectivités) furent, avec la nouvelle dramaturgie, les éléments décisifs de cette révolution.

Parallèlement, le théâtre privé faisait preuve d'une grande vitalité et révélait la grande majorité des auteurs du répertoire contemporain : AUDIBERTI (Quoat-Quoat, Théâtre de la Gaîté-Montparnasse, 1946), BECKETT (En attendant Godot, Théâtre Babylone, 1953), BILLETDOUX (A la nuit la nuit, Théâtre de l'Oeuvre, 1955), CAMUS (Caligula, Théâtre Hébertot, 1945), GENET (Les Bonnes, Théâtre de l'Athénée, 1947), IONESCO (La Cantatrice chauve, Théâtre des Noctambules, 1950) et SARTRE (Le Diable et le Bon Dieu, Théâtre Antoine, 1951).

La décennie suivante (1959-1968) a d'abord été marquée par la création du Ministère des Affaires culturelles, confié à André MALRAUX, et les premières interventions en matière d'action culturelle. Dès 1963 sont ouvertes les premières Maisons de la Culture (Bourges, Caen, Le Havre) qui, dans l'esprit de MALRAUX, devaient être des "institutions profondément démocratiques, lieu d'accomplissement d'un service public culturel voué à plus ou moins long terme à la gratuité". Comme pour les Centres Dramatiques Nationaux, le financement public est assuré à la fois par l'Etat et les Collectivités locales.

Dans le même temps, on assiste à une extension et une consolidation de la décentralisation dramatique, qui avait marqué un temps d'arrêt entre 1952 et 1958 : "cette action a consisté à multiplier le nombre de troupes de province subventionnées et à assurer leur promotion sous la forme de 'troupes permanentes', tout en appelant par ailleurs les meilleures d'entre elles à former les futurs centres dramatiques" (11). Le

(10) Jean VILAR - Le Théâtre, service public - Editions Gallimard - Paris, 1975 - page 178.

(11) D. LEROY, op. cit. page 425.

nombre de centres est ainsi passé de cinq en 1959 à neuf en 1967 alors que dans le même temps étaient reconnues onze troupes permanentes. Le succès de l'opération fut remarquable puisque ce secteur a attiré rapidement un public important (entre un million et un million quatre cent mille spectateurs par saison, alors que certaines troupes ne disposaient même pas d'un théâtre) (12).

L'expansion du secteur subventionné a coïncidé, sans qu'il faille y voir une relation de cause à effet, avec la crise du secteur privé, matérialisée par une chute importante et régulière du nombre de ses spectateurs (13), et trouvant son origine dans le vieillissement de son public de ses salles et de son répertoire, et dans l'augmentation démesurée de ses coûts (14). En réponse à la crise, la profession s'organise et crée en 1964 une "Association pour le soutien du théâtre privé, chargée de gérer le produit d'une taxe parafiscale et d'attribuer des garanties pour le montage et l'exploitation de spectacles nouveaux (15).

La cassure de mai 1968 va précipiter la fin de la mythologie du théâtre populaire façon VILAR, qui avait animé les entreprises de la décentralisation à l'imitation du T.N.P. : contestation du festival d'Avignon, étendue à la personne même de Jean VILAR (VILAR avait quitté la direction du T.N.P. en 1963), prolongée par la profession de foi du "comité permanent des directeurs de théâtres populaires et de maisons de la culture", réuni autour de PLANCHON à Villeurbanne. "Constatant qu'une 'coupure culturelle' existait entre les 'privilegiés jouissant d'une culture héréditaire particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise', et la

(12) Cf tableau n° 40 , page 272.

(13) Le nombre de spectateurs fréquentant les théâtres privés était de 4,2 millions en 1958, 4,2 millions en 1960, 3,7 millions en 1962, 3,6 millions en 1964 et 3,3 millions en 1966 (source : S.A.C.D.) (cf. également le tableau n° 40 , page 272).

(14) Cf. à ce sujet : Michèle VESSILLIER - La crise de vieillissement du théâtre privé - P.U.F. - Paris - 1973.

(15) "... la création d'un fonds de soutien des théâtres de Paris démontre que, dans les années soixante, il était devenu impossible d'auto-réguler le profit dans le cadre de l'entreprise unique et donc qu'il fallait centraliser les pertes." (D.LEROY, op. cit. page 664).

masse de leurs concitoyens 'contraints de participer à la production de biens matériels mais privés de moyens de contribuer à l'orientation même de la démarche générale de notre société', ces hommes de théâtre avaient alors proclamé leur intention de se tourner vers cette masse baptisée, selon l'expression de Francis JEANSON 'non public', et de concevoir le théâtre comme une entreprise de politisation, ajoutant qu'il conviendrait que les théâtres, en fait le secteur public du théâtre, soient partie prenante dans la définition, par l'Etat, de sa politique culturelle" (16).

En fait de politique culturelle, on est rapidement conduit, après le départ de MALRAUX, à un constat d'absence. "... mais l'on sait que l'absence de politique est encore une politique : celle qui consiste à maintenir une situation acquise et à perpétuer les privilèges" (17). Il est difficile pourtant de parler de désengagement de l'Etat, les subventions augmentant bon an mal an, et selon les préférences personnelles du ministre en place, au rythme de l'inflation. Cependant, le secteur subventionné se ferme et se stabilise à partir de 1972, date à laquelle le T.E.P. et le T.N.S. deviennent théâtres nationaux (18) et où il est proposé aux directeurs des centres dramatiques les premiers contrats triennaux (19). Deux faits peuvent être isolés qui contredisent partiellement ce qui précède : la nomination en 1975 par Michel GUY de jeunes et brillants metteurs en scène à la tête de certains C.D.N., rompant ainsi brutalement avec les fondements de la décentralisation (Bruno BAYEN à Toulouse, Robert GIRONES à Lyon, Jean-Pierre BISSON à Nice, Daniel BENOIN à Saint-Etienne, etc.), et la création en 1979 de cinq Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse (C.D.N.E.J.).

L'effort de l'Etat s'oriente vers les compagnies indépendantes, qui connaissent à la fin des années soixante une vitalité exceptionnelle (Théâtre du Soleil, Théâtre de la Tempête, Théâtre de l'Espérance, Théâtre de l'Aquarium, Théâtre Populaire de Lorraine, etc.) et vers le jeune théâtre, ce qui est un moyen de gérer la pénurie puisque, malgré une aug-

(16) Bernard DORT - Théâtre en jeu, essais de critique 1970-1978 - Editions du Seuil - Paris - 1979 - page 48.

(17) B. DORT, *ibid.* page 47.

(18) T.E.P. : Théâtre de l'Est Parisien
T.N.S. : Théâtre National de Strasbourg

(19) Cf. *infra*.

mentation importante et régulière des subsides de l'Etat à ces compagnies, les sommes en jeu restent très largement inférieures à celles distribuées aux théâtres nationaux et aux centres dramatiques.

Quant au théâtre privé, il parvient à enrayer la chute de fréquentation dont il était la victime, mais cela est néanmoins insuffisant pour redonner aux entreprises de ce secteur la vitalité économique nécessaire à leur survie. A son tour, il sollicite les deniers publics : l'Association de soutien créée en 1964 est transformée en 1972 et son financement est assuré pour une part importante, et qui n'a cessé de croître depuis lors, par des subventions de l'Etat et de la Ville de Paris. "Cette nouvelle organisation prouve que l'on a atteint une seconde phase, car, le profit moyen s'avérant insuffisant de façon durable, il s'agit non plus de centraliser mais bien de socialiser les pertes par l'appel à l'aide financière de l'Etat ". (20). Aide à l'équipement et prospection du public sont, avec la coproduction de spectacles, les principales activités du Fonds de soutien nouvelle formule. (21)

La topographie théâtrale française aujourd'hui révèle surtout des différences de statut, de vocation et de modalités de financement. Dans la mesure où, comme nous l'avons vu au cours des développements précédents, le théâtre en France en est arrivé à une situation où l'intervention financière de l'Etat ou des collectivités locales est devenue systématique car nécessaire au maintien de l'activité. et ce, quel que soit le secteur concerné, les entreprises se différencient plus entre elles par le pourcentage des subventions dans l'ensemble de leurs ressources que par la présence ou l'absence de financement public (direct ou indirect) dans leur compte d'exploitation.

Nous nous proposons au cours des paragraphes qui vont suivre de présenter les trois grands secteurs qui composent l'institution théâtrale française en 1980 (secteur privé, secteur public, compagnies indépendantes auxquels nous ajouterons un secteur à activité épisodique et saisonnière, les festivals, ainsi que celui, relativement en marge, des cafés-théâtres.

(20) D. LEROY, op. cit. page 665.

(21) Cf. infra § 1, pages 354 à 356

Cette classification, bien que retenue par la profession elle-même et par les pouvoirs publics, ne fournit pas des catégories homogènes, puisque l'on rencontre, dans chacune d'entre elles des réalités très différenciées. Elle a néanmoins le mérite de regrouper des institutions ayant une identité de vocation, à défaut d'être dans une même situation matérielle ou juridique.

En plus donc des caractéristiques qui peuvent être comparables (statut, relations entre le producteur et la troupe, dépendance vis-à-vis d'un financement public, etc.) et qui peuvent être des facteurs d'unité, voire de solidarité à l'intérieur d'une même catégorie, nous nous attacherons à décrire plus particulièrement les systèmes de valeurs propres à chacune d'entre elles. Nous nous appuierons pour ce faire sur les exemples fournis par les institutions que nous avons eu le loisir d'observer pendant notre recherche et dont le lecteur pourra trouver en annexe la monographie (22).

§ 1 le secteur privé

"Le terme générique de théâtre privé se caractérise juridiquement par sa forme commerciale et financièrement par l'absence de subventions directes de la part de l'Etat." (23)

Cette définition recouvre en fait une cinquantaine de théâtres fixes, presque tous parisiens (il y en a deux en province : à Bordeaux et à Lyon), dont une quarantaine seulement ont une exploitation régulière.

Nous examinerons successivement la situation générale de ces entreprises (localisation, régime juridique, jauge, mode de production)

(22) Nous n'avons retenu pour figurer en annexe que deux institutions par catégorie, à partir d'un échantillon initial beaucoup plus large. Notre choix s'est porté en fin de compte sur des entreprises suffisamment différentes à l'intérieur d'un même secteur pour illustrer la variété des stratégies adoptées.

(23) Le Théâtre en France - Centre Français de l'Institut International du Théâtre - Paris, 1979.

en agrémentant cette description d'exemples concernant des institutions de taille et de vocation différentes. Nous présenterons ensuite les trois actions principales engagées par l'Association de Soutien au Théâtre Privé, consécutivement à la crise financière qui a particulièrement touché les entreprises de ce secteur depuis près de quinze ans. Nous conclurons ce paragraphe par la présentation rapide d'une des plus anciennes et plus célèbres entreprise de tournées.

1) situation générale

L'entreprise de spectacle constitue un acte de commerce au sens juridique du terme (article 362 du Code de Commerce). Même si la loi s'applique uniformément à toutes les entreprises théâtrales françaises (24), on peut considérer que seuls les théâtres privés répondent véritablement à cette vocation.

Le caractère un peu particulier de l'activité explique cependant qu'elle ait de tout temps été l'objet de privilèges, d'interdits, ou tout simplement d'une réglementation par les Pouvoirs publics (25). Celle qui est actuellement en vigueur et qui prend appui sur la Loi du 27 décembre 1943 (complétée par l'Ordonnance et le Décret du 13 octobre 1945) impose à tout entrepreneur qui prétend à la direction d'un théâtre de solliciter une licence d'exploitation. Cette licence est délivrée par arrêté du Ministère de la Culture après avis d'une commission représentant l'ensemble de la profession. Outre les conditions traditionnelles de nationalité, de majorité et de jouissance des droits civiques, l'Ordonnance prévoit pour l'octroi de la licence des garanties professionnelles ("ne pas être failli non réhabilité") et artistiques ("offrir des garanties artistiques considérées comme suffisantes par la Commission") (26)

Le titulaire d'une licence peut exercer son négoce dans l'un des

(24) Les Théâtres Nationaux sont, nous le verrons un peu plus loin, des établissements publics à caractère industriel et commercial. Quant aux autres institutions théâtrales (Centres Dramatiques, Compagnies ...) elles ont toutes le statut d'entreprises privées, même celles qui reçoivent des subsides en provenance de l'Etat.

(25) Cf. à ce sujet : Jack LANG - L'Etat et le Théâtre - Pichon & Durand-Auzias - Paris, 1968

(26) Ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles, article 4.

50 théâtres "fixes" parisiens (27). Ces salles, géographiquement très concentrées (sur les quarante membres que comptait en 1981 l'Association pour le Soutien du Théâtre Privé, vingt-quatre avaient leur siège dans trois arrondissements de Paris : 8°, 9° et 10°), appartiennent à des sociétés immobilières, à des banques, à des compagnies d'assurance, à la Ville de Paris ou bien à l'Etat, mais jamais à l'entrepreneur qui en a l'utilisation et qui doit de ce fait payer un loyer (à notre connaissance, seule Madame DELMAS, Directrice du Théâtre de Poche, fait exception). Le pouvoir du propriétaire n'est toutefois pas sans limites puisque l'Ordonnance de 1945 protège également les entreprises de spectacle contre les abus en matière de baux ou de cession d'immeuble : l'édification d'une salle de spectacle, la modification de son affectation comme sa démolition sont soumises à autorisation préalable du Ministère (article 2). De même, les baux d'immeubles à usage de spectacles sont soumis à l'appréciation de l'autorité de tutelle (article 3).

Titulaire de la licence et en possession d'un bail, l'entrepreneur doit ensuite mettre son théâtre "en ordre de marche", c'est-à-dire l'équiper selon des normes professionnelles pour la réalisation ou l'accueil de spectacles, et conformément aux normes de sécurité en vigueur applicables aux lieux publics, ce qui nécessite bien entendu des capitaux. Le mode d'exploitation le plus répandu est la société anonyme (mais on trouve aussi des sociétés en commandite ou en nom personnel). La S.A.R.L., théoriquement interdite par la loi, est tolérée dans quelques cas particuliers.

Une fois ces conditions remplies, le directeur peut louer à un producteur ou à une compagnie le local dont il a la responsabilité, et qui devient, selon le vocabulaire en usage dans la profession, un "garage". Il peut également prendre lui-même le risque de la production.

(27) L'Ordonnance de 1945 classe les entreprises de spectacle en six catégories : 1° théâtres nationaux - 2° autres théâtres fixes - 3° tournées théâtrales - 4° concerts symphoniques et autres, orchestres et chorales - 5° théâtres de marionnettes, cabarets, cafés-concerts, music-halls et cirques - 6° spectacles forains.

Les théâtres privés qui sont étudiés dans le présent paragraphe forment l'ensemble de la catégorie numéro 2.

Ce dernier cas, qui reste le plus fréquent (cf. D. LEROY, II^e Partie, Ch. 2) emprunte une modalité particulière, propre à la plupart des entreprises de spectacle (vivant ou mécanique), à savoir l'association temporaire des compétences techniques et artistiques nécessaires à la réalisation d'un spectacle et qui se dissout avec la dernière représentation de celui-ci (28). En tant que producteur, le directeur du théâtre doit alors non seulement réussir le montage financier de l'opération mais aussi effectuer les choix qui vont décider du succès ou de l'échec de l'entreprise : choix de la pièce, de la distribution, du metteur en scène, etc.

Le risque commercial est généralement assez élevé (on ne peut jamais prédire à l'avance l'accueil du public), et, par voie de conséquence, le risque financier. Les directeurs de théâtres privés estiment cependant que la responsabilité qu'ils engagent à chaque nouveau spectacle est une des composantes fondamentales de leur activité : "Je suis responsable à part entière de la gestion financière et des choix artistiques de mon entreprise. Quand je monte une production, je peux compter sur une participation de l'Association pour le Soutien du Théâtre Privé allant de 10 % à 35 % (cf. infra), le reste est à ma charge." (29)

Si la profession doit se soumettre aux contraintes et conditions d'exercice exposées ci-dessus, il n'en reste pas moins qu'on observe des différences importantes dans les options majeures qui façonnent l'identité des théâtres privés parisiens. De façon générale, mais sans que cela puisse être considéré comme une règle absolue, on constate une corrélation assez nette entre les choix artistiques effectués et la

(28) Ce que D. LEROY appelle le "Combination System", par opposition au "Stock System" : "Le 'Stock System' est un système relativement stable formé de compagnies dont les artistes sont recrutés pour une période de temps particulière et pour présenter un ensemble de productions. Avec le 'Combination System' par contre, l'organisation d'une troupe (distribution) ne dure que pour une production; par définition, cette troupe est éphémère." (D. LEROY, op. cit. page 9).

La rentabilité financière du Stock System étant trop faible, voire négative, il n'y a plus en France de troupe fixe ayant une ambition commerciale avouée. Les théâtres privés parisiens ne comportent pour leur part qu'un personnel permanent non artistique, souvent réduit.

(29) Guy DESCAUX, Directeur de la Comédie et du Studio des Champs-Élysées, in Acteurs, n° 3 (mars 1982), page 66.

TABEAU N° 44 - LOCALISATION, CAPACITE ET DATE DE CONSTRUCTION DES THEATRES PRIVES PARISIENS ADHERENTS DE L'ASSOCIATION DE SOUTIEN

	(a)	(b)	(c)		(a)	(b)	(c)
Théâtre Antoine	10°	875	1866	Théâtre Marigny	8°	1000	1893
Théâtre de l'Atelier	18°	600	1822	Théâtre des Mathurins	8°	495	1906
Théâtre de l'Athénée	9°	695	1898	Théâtre Michel	8°	354	1906
Bouffes Parisiens	2°	710	1827	Théâtre de la Michodière	2°	756	1923
Comédie Caumartin	9°	300	1906	Théâtre Moderne	9°	350	1958
Comédie des Champs-Elysées	8°	690	1913	Théâtre Mogador	9°	1800	1919
Studio des Champs-Elysées	8°	nc	1922	Théâtre des Nouveautés	10°	nc	1921
Théâtre des Champs-Elysées	8°	2000	1913	Théâtre de l'Oeuvre	9°	417	1893
Théâtre Daunou	1°	450	1921	Théâtre du Palais Royal	1°	700	1784
Théâtre Edouard VII	8°	720	1910	Théâtre de Paris	9°	1500	1891
Espace Cardin	8°	nc	1861	Poche-Montparnasse	6°	112	1953
Théâtre Fontaine	9°	630	nc	Th. de la Porte St. Martin	10°	1100	1873
Théâtre du Gymnase	10°	900	1820	La Potinière	2°	350	1920
Théâtre de la Huchette	5°	85	1955	Th. de la Renaissance	10°	750	1872
Théâtre La Bruyère	9°	400	nc	Théâtre Saint-Georges	9°	500	1926
Le Lucernaire	6°	200	nc	Tristan Bernard	8°	400	1914
Théâtre de la Madeleine	8°	765	1924	Théâtre des Variétés	2°	1000	nc

(a) localisation = numéro de l'arrondissement de Paris

(b) nombre de places

(c) année de construction

source : Pierre POUGNAUD - Théâtres, quatre siècles d'architecture et d'histoire
Editions du Moniteur - 1980, Paris.

taille du théâtre et sa capacité d'accueil.

Les grandes salles, qui ne peuvent survivre que si elles touchent un public important, restent fidèles à la tradition du "Boulevard" : un auteur de qualité, un texte riche en mots d'esprit, des situations conventionnelles (30), un décor bourgeois, mais surtout une distribution éclatante : la vedette coûte cher mais elle est seule capable d'attirer durablement un public qui ne cherche qu'à se divertir. Jean-Michel ROUZIERE applique la recette avec un rare bonheur dans les deux théâtres dont il a la charge (le Théâtre des Variétés, qui peut accueillir un peu moins de mille spectateurs par soir, et le Théâtre du Palais Royal qui contient 790 places) : La Cage aux folles (avec POIRET et SERRAULT) a tenu l'affiche pendant cinq ans; L'Intoxe de Françoise DORIN a fêté sa 300^e représentation et, très récemment, Chéri de COLETTE a vu le retour sur scène de Michèle MORGAN (31). Le Boulevard a également son public : "Jeunes et vieux cadres en congrès dans la capitale, moyenne et petite bourgeoisie s'offrant une sortie chère comme un cadeau, une bouffée de parisianisme; la grande bourgeoisie se précipite aux'événements' et d'ailleurs ne paie pas. Payer sa place c'est ne pas être in." (32)

Les salles de dimensions plus modestes peuvent se permettre des choix artistiques un peu plus audacieux. Le Théâtre de l'Oeuvre (400 places), dirigé par Georges HERBERT, en fournit une bonne illustration. Georges HERBERT fut d'abord comédien avant d'être administrateur. Après la réussite exceptionnelle des Branquignols (une pièce inconnue, avec des acteurs inconnus qui s'est jouée pendant trois ans à guichets fermés au Théâtre La Bruyère) et après le lancement, également réussi, de son entreprise de tournées, il eut en 1960, selon ses propres termes, le

(30) Encore qu'il puisse y avoir des exceptions : La Cage aux folles, par exemple, mettait en scène deux homosexuels.

(31) Un de ses confrères nous avouait, à propos de Jean-Michel ROUZIERE : "Il 'tape' dans le style 'bourgeois-show-biz', et c'est le seul qui réussisse vraiment".

(32) Colette GODARD - texte de présentation du numéro 46 des "Dossiers et Documents" du Monde (décembre 1977), consacré au théâtre en France.

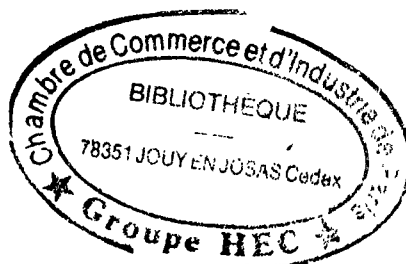


TABLEAU N° 45 - REPERTOIRE DU THEATRE DE L'OEUVRE DEPUIS 1960

TITRE	AUTEUR	MISE EN SCENE	DISTRIBUTION
La Logeuse	J. Audibert	Pierre Valde	Lila Kédrova
L'Annonce faite à Marie	P. Claudel	Pierre Franck	Danièle Delorme
Le Temps des Cerises	J. L. Roncoroni	Yves Robert	Danièle Delorme Yves Robert
Mon Faust	Paul Valéry	Pierre Franck	P. Fresnay - P. Dux Danièle Delorme
La Dame ne brûlera pas	Chr. Fry	Pierre Franck	Jean-Pierre Cassel Francine Bergé
Rebrousse-poil	J. L. Roncoroni	Pierre Fresnay	P. Fresnay - L. Kédrova
Le neveu de Rameau	Diderot	J. H. Duval	Pierre Fresnay Julien Bertheau
La Guerre civile	Montherlant	Pierre Dux	P. Fresnay - P. Dux A. Adam
Le Repos du 7 ^e jour	P. Claudel	Pierre Franck	Fernand Ledoux Maria Casares
Les Justes	A. Camus	Pierre Franck	Danièle Delorme Marc Cassot
Point H	Y. Jamlaque	Pierre Franck	Pierre Dux France Delahalle
Chaud et froid	F. Crommelynck	Pierre Franck	Danièle Delorme
Pygmalion	B. Shaw	Pierre Franck	P. Vaneck - C. Cellier
La Fille de Stockholm	A. Leto	Pierre Franck	Rosy Varte - C. Cellier Caroline Cellier
Le Monde est ce qu'il est	A. Moravia	Pierre Franck	Daniel Gélin Micheline Luccioni
Les Poissons rouges	J. Anouilh	J. Anouilh	J. P. Marielle Michel Galabru
L'Ouvre-boîte	F. Marceau	Pierre Franck	C. Cellier - J. Duby
La Débauche	M. Achard	J. Le Poulain	L. Seigner. - F. Delahalle
Le Lion en hiver	J. Goldman	Pierre Franck	Edwige Feuillères Paul Guers
Lady Pain d'épice	N. Simon	Emilio Bruzzo	Micheline Luccioni Christiane Minazzoli
La bande à glouton	A. Gillois & J. Fabbri	J. Fabbri	France Delahalle Samson Fainsilber
M. Klebs et Rosalie	R. de Obaldia	Jacques Rosny	Michel Bouquet Annie Sinigalia
Le scénario	J. Anouilh	J. Anouilh	D. Gélin - J. Fabbri
Le Cours Peyol	E. Rebaudengo	Daniel Gélin	Pierre Destailles
Le Magouille	P. A. Bréal	Jacques Fabbri	J. Fabbri - Rosy Varte
Les Aiguilleurs	B. Phélan	Georges Wilson	J. Dufilho - G. Wilson
Un Habit pour l'hiver	Cl. Rich	Georges Wilson	C. Piéplu-- G. Wilson Cl. Rich

(Source : Théâtre de l'Oeuvre)

coup de foudre pour le Théâtre de l'Oeuvre qui allait être démoli. La programmation imposée depuis une vingtaine d'années témoigne d'une certaine originalité (cf. tableau page suivante), même si Georges HERBERT se range à l'opinion que le succès reste en fin de compte très lié au pouvoir attractif de la distribution : "la notoriété des acteurs est un facteur décisif, même si, de temps en temps, certaines pièces sans vedettes connaissent la consécration." (33). Toutefois, compte tenu de l'ambition artistique du répertoire, le poids de la critique est également important : si une bonne critique ne remplit pas nécessairement une salle, une mauvaise la vide à tous les coups. (34) Enfin, le public de ce type de théâtre est sans doute plus diversifié que celui du boulevard traditionnel : industriels, cadres, mais aussi jeunes et universitaires.

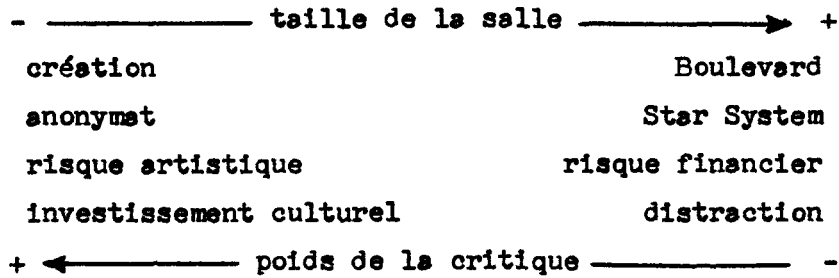
Le dernier exemple que nous présenterons concerne une des petites salles de la rive gauche qui ont contribué à la révélation de très nombreux auteurs contemporains. La capacité d'accueil de ces théâtres, les dimensions de la scène, les moyens financiers disponibles interdisent le montage de spectacles lourds à la distribution prestigieuse et favorisent au contraire la recherche de nouveaux talents. Beaucoup de ces salles ont disparu (cf. infra). Le Théâtre de Poche, petite salle de 112 places située au fond d'une impasse donnant Boulevard du Montparnasse, est un des derniers à rester fidèle à une vocation, entretenue depuis 1958 par Renée DELMAS et Etienne BIERRY, qui est celle d'être un théâtre de création. (35). La priorité donnée aux choix esthétiques ainsi que les conditions d'exploitation imposent aux responsables une démarche à l'opposée de celle adoptée dans les théâtres privés plus traditionnels : tout part de la découverte d'un texte ou d'un auteur et tout s'organise autour de ce choix. On imagine dès lors le rôle déterminant que peut jouer la critique en l'absence d'éléments attractifs sur l'affiche pour faire venir un public plus intellectuel que celui rencontré dans les autres théâtres privés.

(33) Entretien avec Georges HERBERT, décembre 1981.

(34) La critique peut quand même avoir un rôle très positif : Un Habit pour l'hiver, par exemple, a fait l'objet d'un article en première page du Monde (et signé Michel CURNOT), et d'un autre dans France-Soir rivalisant d'enthousiasme. Résultat : la pièce s'est jouée pendant 200 représentations à guichets fermés.

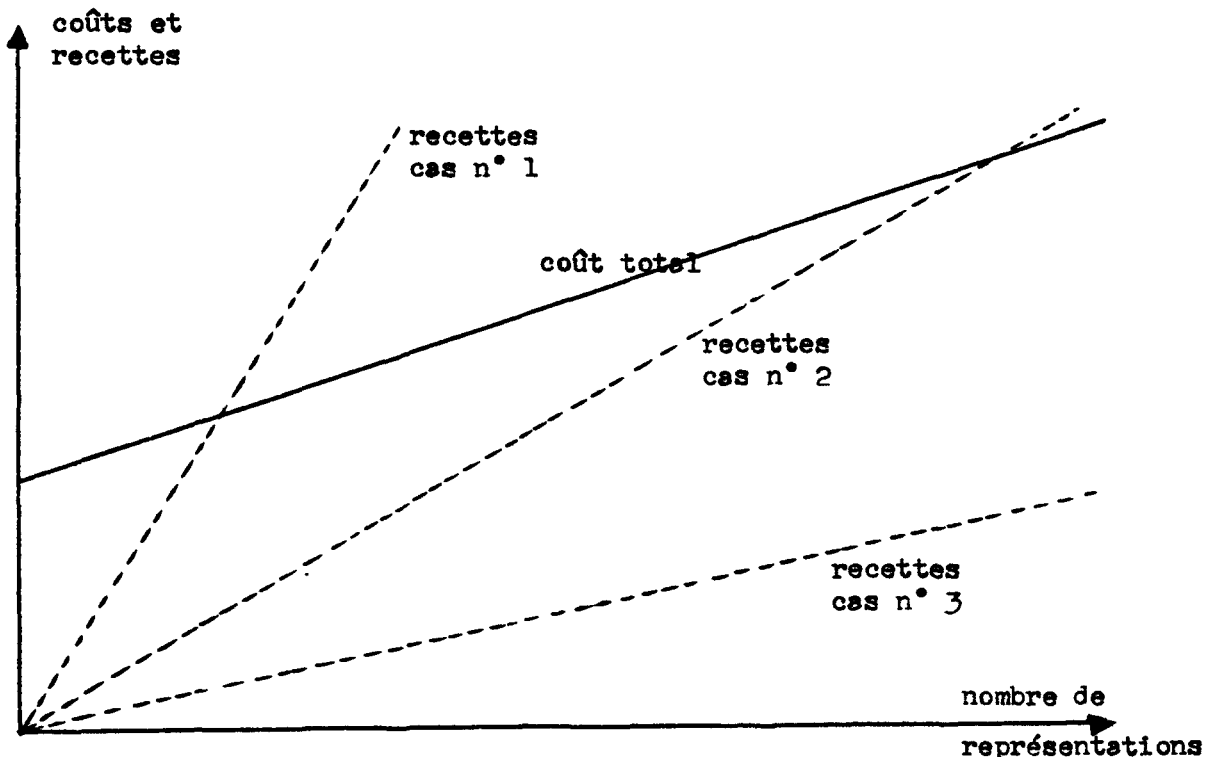
(35) Cf. Acteurs, numéro 2 (février 1982), pages 39 et suivantes.

Le tableau suivant permet de résumer les constatations que nous avons faites au cours des présentations précédentes, en insistant plus particulièrement sur la relation qui existe entre la taille de la salle et les options économiques et esthétiques retenues.



2) crise financière et action du Fonds de Soutien

Le commerce des produits culturels a toujours été très risqué et le théâtre ne constitue pas de ce point de vue une exception. A ce risque "naturel" et qui tient au caractère imprévisible de la demande, il faut ajouter celui que génère une structure de coûts particulière et qui fait de chaque production un pari financier extrêmement dangereux. Un graphique simple nous permettra de mieux comprendre cette proposition.



Nous examinerons successivement l'évolution des coûts et des recettes en appréciant dans une seconde étape les conséquences qu'elle entraîne sur la rentabilité de l'entreprise.

La courbe de coûts a une ordonnée à l'origine strictement positive, correspondant à l'ensemble des frais de montage de la pièce (décors, costumes, frais de répétition). Elle varie ensuite proportionnellement au nombre de représentations. Le théâtre supporte ainsi un coût total indépendant du taux de remplissage de sa salle, à la nuance près que si celui-ci est trop faible, le producteur prend rapidement la décision d'arrêter l'exploitation, ce qui a bien évidemment pour conséquence de stopper la progression des dépenses.

Nous considérerons d'autre part que l'évolution des recettes se fait de façon proportionnelle au nombre de représentations, ce qui suppose un taux de remplissage constant.

Pour juger de la rentabilité de l'exploitation, nous envisagerons trois cas de figure correspondant aux trois courbes de recettes représentées sur le graphique de la page précédente :

- cas n° 1 : la pièce connaît un grand succès, ce qui se traduit par un taux de remplissage important et, graphiquement, par une courbe de recettes ayant une pente élevée; la pièce est dans ce cas amortie sur un faible nombre de représentations et l'exploitation devient rapidement et fortement bénéficiaire;
- cas n° 2 : la pièce connaît un succès raisonnable; les recettes, sans avoir l'importance du cas précédent, permettent de couvrir les coûts variables d'exploitation (la courbe de recettes a une pente supérieure à celle de la courbe de coûts). L'amortissement des frais fixes dure alors plus longtemps et, quand l'exploitation devient strictement bénéficiaire, les profits obtenus restent modérés;
- cas n° 3 : la pièce est boudée par le public. Les recettes sont insuffisantes pour couvrir ne serait-ce que les coûts d'exploitation (la courbe de recettes a une pente inférieure à celle de la courbe de coûts) et l'opération prend vite des allures de gouffre financier.

La particularité de l'exploitation théâtrale tient au fait que les frais de montage (indépendant du succès ou de l'échec ultérieur de la pièce) sont relativement importants. Si les recettes ne sont pas suffisantes, même en cas de marge sur coûts variables positive, l'entreprise peut être confrontée à des problèmes financiers qui peuvent rapidement prendre des allures de catastrophe.

La situation que nous venons de décrire, et qui contraint l'entrepreneur à prendre un risque important, s'est détériorée en France depuis une trentaine d'années. La fuite du public, que nous étudierons plus en détail dans la section suivante (cf. infra), l'augmentation des charges insuffisamment compensée par celle du prix des places, ainsi qu'une fiscalité longtemps écrasante ont précipité l'ensemble de la profession dans des difficultés financières importantes : par rapport à la typologie précédente, le cas n° 1 est devenu, avec le temps, exceptionnel, le cas n° 2 correspond maintenant à ce qui se passe en cas de succès, et le cas n° 3 est devenu la loi commune : "Nous avons toujours été en quitte ou double, ce que ne connaissent pas du tout les théâtres subventionnés; nous parions comme des joueurs ... Et ceci, non pas dans l'espoir de gagner de l'argent, mais dans l'espoir de ne pas en perdre." (36)

Pour faire face à ces difficultés que partageaient la plupart de ses membres, la profession s'est organisée en constituant dès 1964 une Association de type Loi de 1901, dite "pour le Soutien du Théâtre Privé". Alimentée par une taxe parafiscale (37) et gérée par le Ministère de la Culture, cette association avait à son origine pour finalité d'attribuer des garanties pour le montage et l'exploitation de spectacles nouveaux (il s'agissait en fait d'une simple garantie sur les pertes). La situation financière des théâtres privés ne s'est pas améliorée pour autant et la caisse de l'Association s'est rapidement vidée, d'autant que le déficit n'était comblé par aucune subvention. C'est pourquoi, la profession a repris en 1972 sous sa responsabilité la gestion de l'Association en en modifiant de façon importante les attributions.

(36) Renée DELMAS, Directrice du Poche-Montparnasse, in Acteurs, n° 2 (février 1982), page 42

(37) Actuellement, les théâtres dramatiques versent 3,5 % de leurs recettes, les variétés, le music-hall et le théâtre lyrique 1,75 %

L'action du Fonds de Soutien s'oriente actuellement selon trois grands axes :

- l'aide à la production : l'Association peut intervenir comme coproducteur à la demande d'un entrepreneur de spectacles à la condition que celui-ci ait la responsabilité d'un établissement fixe et qu'il ait donné au cours de la saison précédente un minimum de 150 représentations assujetties à la taxe parafiscale (article 5 du règlement intérieur).

L'aide du Fonds est exprimée en pourcentage s'appliquant à l'ensemble des dépenses correspondant aux frais de montage et d'exploitation (le taux maximum de participation est de 35 %, pour les oeuvres nouvelles d'auteurs d'expression française). L'entrepreneur responsable gère l'entreprise menée en commun (article 8). Les résultats financiers de l'exploitation sont partagés au prorata de l'intervention de chacune des parties en présence.

Deux remarques : le système de la co-production a remplacé le système d'assurance qui était celui de l'Association "première formule"(38); la règle d'attribution des aides est objective, mécanique, sans aucun critère artistique de sélection (il suffit d'avoir cotisé) : de cette façon, l'entrepreneur garde la responsabilité totale de l'ensemble de ses choix.

- aide à l'équipement : la section "aide à l'équipement" a pour objet la réalisation de travaux d'équipement, d'amélioration, d'embellissement et d'entretien des scènes, des salles et de leurs dépendances, au bénéfice des membres de l'Association ayant versé une cotisation volontaire de 5 F par place vendue (article 23).
- prospection du public : l'action de l'Association s'est concrétisée en 1978 par la création d'une formule d'abonnement qui propose 40 % de réduction et trois soirées gratuites dans une quarantaine de théâtres parisiens pour un forfait annuel raisonnable (190 F pour la saison 1981/82).

L'Association finance simplement la gestion de la formule d'abonnement,

(38) Le système de co-production a été supprimé en 1982 pour être remplacé par une garantie de déficit.

	TOTALS	Fonds Spécial	Cotisations	Cotisations Volont. Aide Equipement	Produit T.P D. 3,50 L. 1,75	Produit T.P Variétés 1,75	SUBVENTIONS		Produits financiers	Bénéfice de co-production
							ETAT	VILLE		
1) FONCTIONNEMENT GENERAL	1.500		5		265	480	125	125	500	
2) FONDS										
a) Fonds Spécial	250	250								
b) Fonds Aide Etablissem. t	1.000						1.000			
3) AIDE A L'EXPLOITATION ENTREPRISES DE SPECTACLES										
a) Particip. aux Product.	10.095	50			2.535	100	3.685	3.725		
b) Aide aux Auteurs	300						300			
c) Subvention Spéciale	P.M							P.M		
4) AIDE A L'EQUIPEMENT										
a) Cotisations	11.000			11.000						
b) subventions	1.300						400	900		
5) FINANCEMENT DES ACTIONS DESTINEES A LA PROSPECTION DU PUBLIC										
a) Interspectacles	300				300					
b) Actions diverses	300				300					
6) AIDE AUX ENTREPRISES DE SPECTACLES DE VARIETES ET DE MUSIC-HALL	4.120								500	
(Source : Association de Soutien pour le Théâtre Privé)	<u>30.165</u>	<u>300</u>	<u>5</u>	<u>11.000</u>	<u>3.400</u>	<u>4.200</u>	<u>5.510</u>	<u>4.750</u>	<u>1.000</u>	<u>P.M</u>

TABLEAU N° 46 - BUDGET DE L'ASSOCIATION DE SOUTIEN POUR LE THEATRE PRIVE (1981)

les réductions accordées aux abonnés restant à la charge des théâtres eux-mêmes..

Les ressources propres de l'Association (cotisations, produit de la taxe parafiscale, cotisations volontaires) étant insuffisantes pour couvrir l'ensemble de ses dépenses, l'équilibre des comptes est assuré par une subvention de l'Etat et de la Ville de Paris qui s'est élevée en 1980 à 8,4 millions de francs (4,2 millions chacun)(39).

3) les entreprises de tournées

Le phénomène des tournées doit son existence à la tradition jacobine qui marque profondément notre pays et est le produit de l'âge d'or du théâtre privé parisien. Leur déclin coïncidera également.

L'histoire des Galas KARSENTY-HERBERT témoigne de ce passé prestigieux, comme des difficultés que connaît aujourd'hui l'ensemble de l'exploitation théâtrale privée.

Raphaël KARSENTY, alors administrateur du Théâtre REJANE, met sur pied en 1920 une organisation de tournées destinée à offrir à un nombreux public privé de spectacles de qualité, les meilleures créations de l'année, dans les mêmes conditions qu'à Paris et avec les mêmes distributions. Le succès de cette initiative fut extraordinaire : de 18 représentations données en 1933, les Galas KARSENTY passent à 100 en 1950 et lancent sur les routes jusqu'à huit spectacles par an. Partout, ils établissent un système d'abonnement qui réunit un public fidèle.

En 1950, Georges HERBERT, qui vient de connaître un triomphe avec les Branquignols au Théâtre La Bruyère, décide de monter sa propre entreprise de tournées. Dans l'impossibilité de proposer les meilleures pièces du "Boulevard" (le marché était occupé par les Galas KARSENTY mais aussi par France Monde Productions, une entreprise créée par Elvire POPESCO), G.HERBERT se spécialise dans la présentation d'oeuvres jusque-là ignorées des tourneurs (C Claudel, Camus, Cocteau, Giraudoux, Tennessee Williams, etc.). Les Productions Théâtrales Georges HERBERT parviennent

(39) Cf. page 355 le budget prévisionnel de l'Association pour le Soutien du Théâtre Privé relatif à l'année 1981. On remarquera en particulier que les subventions couvrent les trois quarts du montant des participations aux productions, et que les bénéfices de co-production sont mentionnés ... pour mémoire.

ainsi très rapidement à donner chaque saison 600 à 700 représentations. La disparition de France Monde Productions suite à des difficultés financières, l'estime mutuelle que se vouaient Marcel KARSENTY et Georges HERBERT ont contribué au rapprochement des deux entreprises, qui ont fusionné en 1965. La formule et les objectifs des Galas KARSENTY-HERBERT sont restés les mêmes : "Donner à l'abonné l'assurance d'applaudir les succès marquants de la dernière saison parisienne, dans la mise en scène et les décors de Paris, interprétés par les acteurs les plus célèbres." (plaquette de présentation des Galas KARSENTY-HERBERT - saison 1980/1981).

Les difficultés qui ont frappé les théâtres fixes parisiens n'ont pas épargné les entreprises de tournées : hausse des coûts de production, désaffection relative du public, avec comme conséquences le rétrécissement de l'offre (trente entreprises ont disparu au cours des cinq dernières années), la diminution du nombre de représentations et celle de la rentabilité financière.

TITRE	AUTEUR	MISE EN SCENE	DISTRIBUTION
Coup de chapeau	Bernard Slade	Pierre Mondy	François Périer
Je veux voir Mioussov	V. Kataev	Jacques Fabbri	Jean Lefebvre
Ferme les yeux et pense à l'Angleterre	J. Chapman & A. Mariott	Michel Roux	Darry Cowl
Le Légataire universel	Régnard	M. Coussonneau	Jacques Fabbri Maurice Chevit
L'Homme, la bête et la vertu	L. Pirandello	Henri Tisot	Henri Tisot Corinne Marchand Marco Perrin
Tovaritch	Jacques Deval	Jean Meyer	Pierre Vernier
Une Folie	Sachs Guitry	Jean Piat	Raymond Pellegrin
L'Azalée	Y. Jambaque	Michel Roux	Brigitte Auber Christian Marin
En riant-Express			A.M. Carrière M. Horgues - Dadzu
J'suis bien	G. Lambelle	Francis Perrin	Francis Perrin

TABLEAU N° 47 - PROGRAMME DES GALAS KARSENTY-HERBERT (SAISON 1980/81)

	(a)	(b)	(c)	(d)
COMEDIE FRANCAISE (*)	100,- %	79,21 %	9,95, %	68,26 %
ODEON	100,- %	69,92 %	22,29 %	64,62 %
CHAILLOT	100,- %	79,28 %	--	63,13 %
T.E.P.	99,90 %	81,44 %	15,44 %	65,58 %
T.N.S.	93,42 %	92,62 %	5,96 %	74,92 %
Ensemble (**)	98,28 %	79,55 %	non significatif	66,68 %

(*) prévision pour 1980 (**) à l'exclusion de la Comédie Française

(a) = (subvention de l'Etat/subvention totale)
 (b) = (subvention totale/ budget)
 (c) = (recettes spectacles/ budget)
 (d) = (dépenses de personnel/ budget)

Source : Ministère
de la Culture

TABLEAU N° 48 - QUELQUES RATIOS CARACTERISTIQUES DU BUDGET DES
THEATRES NATIONAUX EN 1979

§ 2 le secteur public

Le secteur public comprend les établissements placés sous la tutelle du Ministère de la Culture et qui sont partiellement ou totalement subventionnés par ce dernier : les Théâtres Nationaux et les Centres Dramatiques Nationaux.

1) les Théâtres Nationaux

Les Théâtres Nationaux, au nombre de cinq (Comédie Française, Théâtre National de l'Odéon, Théâtre National de Chaillot, Théâtre de l'Est Parisien, Théâtre National de Strasbourg) ont statut d'établissements publics à caractère industriel et commercial (40) et, à l'exception du T.N.S., reçoivent des subventions du seul ministère de tutelle. Leur directeur, ainsi que l'administrateur de la Comédie Française est nommé par décret, sur un mandat de trois ans.

Les Théâtres Nationaux possèdent un certain nombre de caractéristiques communes :

- une très forte subvention d'exploitation, qui couvre globalement plus de la moitié de la dotation totale de l'Etat à l'ensemble des entreprises dramatiques, et qui représente en moyenne 80 % des ressources de chaque institution (41).
- en contrepartie de ce financement, les Théâtres Nationaux doivent remplir une mission de service public, qui se traduit statutairement ~~par l'orientation de leur répertoire (42) et la pratique de prix bas,~~ fixés par arrêté et réajustés chaque année après approbation du Ministère de la Culture et du Ministère des Finances (43).

(40) L'histoire particulière de la Comédie Française fait qu'elle échappe à la règle générale : c'est une société de comédiens (30 sociétaires en 1979) avec un conseil d'administration à la tête duquel se trouve un administrateur (cf. J. LANG - l'Etat et le Théâtre - Ed. Pichon & Durand-Auzias - Paris - 1968).

(41) Cf. les tableaux n° 48 page 358 et n° 75 page 596 (annexe n° 2)

(42) Selon les statuts, le Ministère de la Culture doit approuver le programme des Théâtres Nationaux. Cette clause est cependant de pure forme, la liberté de création étant laissée entière aux entreprises, tant qu'elle respecte l'orientation générale du répertoire telle qu'elle est prévue sous une formulation très large au cahier des charges de chaque théâtre. (cf. tableau n° 74 page 595).

(43) La formule d'abonnement la plus avantageuse proposée par le T.E.P. pour la saison 1981/82 permet de voir cinq spectacles pour moins de 100 F (à titre de comparaison, un fauteuil d'orchestre dans un théâtre privé parisien coûte entre 80 et 100 F)

- un personnel permanent, administratif et technique, extrêmement important : en 1980, 313 personnes, non compris les comédiens, étaient employées à la Comédie Française, 117 à l'Odéon, 122 au T.N.C., 75 au T.E.P. et 100 au T.N.S., ce qui entraîne, pour chaque institution, des frais fixes très élevés qui engloutissent une part importante de la subvention (44).
- une infra-structure matérielle à demeure : la Comédie Française dispose ainsi d'une salle de 892 places, l'Odéon d'une salle de 1130 places, le T.N.C. de deux salles de respectivement 1162 et 445 places. Le T.E.P. d'une salle de 960 places et d'une autre de 100 places, le T.N.S. enfin d'une salle de 760 places (45). La qualité de cette infra-structure est cependant très variable, l'Etat ayant consenti récemment des sommes très importantes pour la rénovation de la Comédie Française et de la grande salle de Chaillot, alors que le T.E.P. attend depuis près de vingt ans le minimum de travaux nécessaires pour adapter sa salle aux activités dramatiques.

Les Théâtres Nationaux se distinguent toutefois sur deux points essentiels :

- la Comédie Française est la seule à pouvoir financer une troupe permanente digne de ce nom (73 comédiens en 1979) et ce grâce à une subvention quatre ou cinq fois plus élevée que celle reçue par les autres Théâtres Nationaux pris isolément (46) (cf. tableau n° 75, page 596).
- les Théâtres Nationaux se démarquent les uns des autres par des orientations esthétiques et des itinéraires politiques différents. Le lecteur trouvera en annexe les monographies du T.N.C. et du T.E.P. qui révèlent deux identités organisationnelles assez opposées : le Théâtre de Chaillot, de par son histoire, les dimensions de sa salle, la personnalité des directeurs qui se sont succédé à sa tête (J. VILAR, G. WILSON, J. LANG, A. L. PERINETTI), sa localisation géographique (16°

(44) Le cas le plus extrême fut celui du T.N.C. en 1977 : Le Ministère ayant interdit au directeur de ce théâtre l'engagement de dépenses artistiques, la totalité du budget fut absorbée cette année-là par des frais fixes (cf. en annexe la monographie du Théâtre de Chaillot).

(45) Source : Pierre POUGNAUD - Théâtres, quatre siècles d'architecture et d'histoire - Editions du Moniteur - Paris - 1980.

(46) Le T.N.S. dispose également d'une troupe (17 comédiens en 1979). Les autres Théâtres Nationaux engagent des comédiens au spectacle.

arrondissement de Paris) a vocation presque naturelle à être une institution de prestige. Le projet de rénovation de 1974 prévoyait d'en faire un lieu destiné à favoriser une expression d'avant-garde, ouverte aux recherches dramaturgiques les plus pointues. Le projet n'a pas abouti, mais la rupture avec la tradition populaire, symbolisée par VILAR et poursuivie par WILSON était consommée. A.L. PERINETTI confirma en 1975 cette orientation en décidant de privilégier la promotion d'auteurs contemporains de langue française. Choix ambitieux mais réduit à la portion congrue faute de moyens financiers adéquats : le T.N.C. a surtout servi de "garage" ces dernières années plutôt que fait figure de lieu de création. Mais même dans sa politique d'accueil, le T.N.C. est quasiment contraint à des choix limités puisque les dimensions de la salle et les charges d'exploitation inhérentes à la lourdeur de l'institution la réservent aux grandes compagnies françaises ou étrangères (47). La nomination récente d'Antoine VITEZ ne peut que renforcer le prestige de l'établissement et infléchir encore davantage sa ligne esthétique vers un théâtre de création, difficile et ambitieux.

Dans une tout autre optique se situe l'expérience du T.E.P. Avant d'être promu théâtre national en 1972, le T.E.P. avait existé et grandi en tant que théâtre de quartier : la recherche d'un dialogue permanent avec la population qui l'entoure a toujours guidé son action. Cette volonté s'est toujours manifestée par une programmation prudente, même si elle se veut de qualité, et par une activité d'animation extrêmement importante. La réussite incontestable de cette politique (public stable en quantité et en qualité, fidèle, peu sensible aux humeurs de la critique et aux remous du "parisianisme") a été certainement favorisée par la stabilité de l'équipe dirigeante, Guy RETORE, fondateur de la compagnie La Guilde étant encore à ce jour le directeur et l'inspirateur du T.E.P. (48). Toutefois, la

(47) L'examen de la programmation de la grande salle entre 1975 et 1980 confirme totalement cette hypothèse : Comédie Française, T.N.P. de Villeurbanne et grandes compagnies étrangères (New York, Montréal, Moscou) y ont la quasi-exclusivité.

(48) La ligne politique du T.E.P. aurait sans doute dévié si le remplacement de RETORE, envisagé en 1975 par Michel GUY, alors Secrétaire d'Etat à la Culture, avait été effectif (cf. en annexe l'historique du T.E.P.).

volonté affirmée de privilégier la relation avec le public au détriment d'une certaine audace dans la création a constamment tenu le T.E.P. à l'écart des instances de consécration nationales ou parisiennes et a sans aucun doute eu des répercussions sur les moyens financiers et matériels mis à sa disposition (49).

2) les Centres Dramatiques Nationaux

"Le Ministère de la Culture poursuit et développe sa politique de décentralisation des activités théâtrales professionnelles, amorcée par le Gouvernement au lendemain de la deuxième guerre mondiale, afin de briser le privilège géographique de la capitale et le privilège social d'une minorité de spectateurs provinciaux" (50).

On comptait cinq troupes subventionnées à ce titre en 1959, lors de la création du Ministère des Affaires Culturelles. Il y en a actuellement vingt (51).

La base juridique de la constitution des Centres Dramatiques Nationaux est définie par le décret n° 72-904 du 2 octobre 1972 :

"Article 1er : l'Etat peut conclure avec chaque entrepreneur de spectacles chargé d'une mission de décentralisation dramatique un contrat pluri-annuel pour la mise en oeuvre des activités qu'il exerce à ce titre.

Les engagements de chaque partie dans le cadre du contrat concernent tant le financement que la réalisation de programmes et missions visés au contrat.

Ils portent sur une période maximum de trois ans : chaque année, ils sont révisables d'un commun accord. A leur terme, ils peuvent être dans les mêmes conditions prolongés d'un an. Ils sont renouvelables".

(49) Deux exemples significatifs : l'activité d'animation, très spécifique au T.E.P. n'a fait l'objet jusqu'en 1981 d'aucun financement particulier et ne pouvait donc être maintenue ou développée qu'au détriment de la création. D'autre part, le projet de rénovation du théâtre est toujours resté lettre morte malgré la répétition des promesses ministérielles.

(50) Source : Ministère de la Culture - document ronéoté.

(51) Non compris les Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse qui feront l'objet du point suivant.

Le contrat que signe l'Etat avec l'entrepreneur de spectacles est donc un contrat "intuitu personae". Ledit entrepreneur est personnellement et pécuniairement responsable en ce qui concerne l'application du contrat et l'usage des fonds qui lui sont alloués. Le contrat de décentralisation précise le montant de la subvention que verse chaque année l'Etat au Centre (52) et comporte en contrepartie un cahier des charges à respecter par le directeur et qui mentionne principalement :

- le nombre minimum de créations que le Centre doit produire pendant la durée du contrat,
- le nombre minimum de représentations que le Centre doit assurer dans la région qui lui est assignée,
- parmi les créations, le nombre minimum d'oeuvres nouvelles d'auteurs français ou d'expression française,
- une limitation des manifestations non dramatiques proposées par le Centre,
- la volonté d'éviter les suppressions d'emplois.

Juridiquement, le contrat n'engage que l'Etat et le directeur du Centre, mais tous les C.D.N. sont des personnes morales de droit privé et sont donc soumises à ce titre aux obligations légales du droit des sociétés dont elles relèvent. Beaucoup de Centres ont le statut de S.C.O.P. (société coopérative ouvrière de production). Cependant, depuis quelque temps, certains ont opté pour la S.A., celle-ci laissant une plus grande latitude d'action au directeur qui est, dans la majorité des cas metteur en scène et/ou acteur.

En plus de ce moule juridique, comparable d'un Centre à l'autre, les C.D.N. présentent quelques caractéristiques que l'on retrouve pour chacun d'entre eux :

- ils reçoivent, en plus des subventions de l'Etat, des subsides des collectivités locales de leur région d'implantation (municipalités, conseils généraux, etc.),
- l'ensemble des subventions reçues leur permet, conformément à l'idée directrice de la décentralisation, de présenter des spectacles à des

(52) Plus exactement, le contrat prévoit :

- la détermination du montant minimum de la subvention annuelle,
- une clause de révision annuelle sur la base des critères appliqués aux théâtres nationaux,
- les modalités de versement de la subvention (par moitié chaque semestre).

TABLEAU N° 49 - QUELQUES RATIOS CARACTERISTIQUES DU BUDGET
DES CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX EN 1980

	(a)	(b)	(c)	(d)
VILLEURBANNE	91,0 %	69,3 %	28,7 %	51,4 %
MARSEILLE	82,5 %	74,7 %	22,6 %	50,6 %
SAINT-ETIENNE	85,7 %	75,3 %	20,4 %	44,5 %
AUBERVILLIERS	75,8 %	80,9 %	16,0 %	56,0 %
LYON	90,7 %	52,1 %	26,1 %	57,3 %
NICE	57,5 %	63,6 %	32,9 %	65,1 %
TOULOUSE	76,4 %	72,0 %	19,5 %	65,4 %
CAEN	71,4 %	74,1 %	10,6 %	57,9 %
GRENOBLE	81,4 %	75,2 %	22,9 %	75,9 %
RENNES	88,6 %	83,7 %	13,4 %	74,5 %
NANTIERRE	97,8 %	72,3 %	20,5 %	67,5 %
PARIS	92,2 %	59,6 %	34,6 %	59,4 %
TOURCOING	72,8 %	80,0 %	15,2 %	56,0 %
BEZIERS	81,3 %	59,6 %	23,5 %	61,0 %
DIJON	80,3 %	85,1 %	13,5 %	64,2 %
REIMS	53,3 %	74,6 %	21,0 %	58,7 %
LIMOGES	70,6 %	84,8 %	14,1 %	61,0 %
ANGERS	88,3 %	70,5 %	10,2 %	70,0 %
BESANCON	82,3 %	87,6 %	7,4 %	67,5 %
LILLE	38,1 %	86,5 %	7,4 %	60,9 %

(Source : Ministère de la Culture)

(a) = (subvention de l'Etat / subvention totale)

(b) = (subvention totale / budget)

(c) = (recettes spectacles / budget)

(d) = (dépenses de personnel / budget)

tarifs particulièrement bas (53), ce qui explique, entre autres, la part modeste des recettes propres dans le financement de ces institutions (54).

- la plupart des Centres ont abandonné la troupe permanente et engagent des comédiens au spectacle (55).

Le statut de Centre Dramatique National recouvre cependant des situations extrêmement variées :

- on observe d'abord de très fortes disparités dans les montants des subventions en provenance de l'Etat : le mieux loti des C.D.N. (Villeurbanne) reçoit une subvention supérieure à celle du Théâtre National le moins favorisé (le T.E.P.), alors que le plus dépourvu des Centres (le Théâtre Populaire des Flandres) se voit octroyer un financement inférieur à celui de certaines compagnies indépendantes (Peter BROOK, Compagnie RENAUD-BARRAULT) (56).
- les C.D.N. sont des entreprises de taille très variable et dans des situations très inégales en ce qui concerne leur principal outil de travail (la salle de spectacle)(57)
- les C.D.N. sont confrontés dans leur mission de décentralisation à des réalités socio-économiques très différentes : grand centre urbain (Paris, Lyon, Marseille, Lille), ville de province (Angers, Béziers, Dijon), cité ouvrière (Saint-Etienne), ville universitaire (Grenoble) sont autant de particularismes qui se superposent aux mentalités et

(53) Le prix de billet se situe autour de 30 F en 1980 (certaines formules d'abonnement sont encore plus intéressantes).

(54) Entre 7 % et 35 % maximum (cf. tableau n° 40, page 364).

(55) La majorité des C.D.N. emploie un personnel permanent parfois important : surtout des administratifs et des techniciens. Le personnel artistique, dans lequel il faut généralement inclure le directeur, est le plus souvent restreint (cf. tableau n° 50 , page 366).

(56) En 1980, le T.N.P. de Villeurbanne recevait du Ministère de la Culture une subvention de fonctionnement huit fois plus importante (et même un peu plus) que le Théâtre Populaire des Flandres (cf. tableau n° 80 page 605 - annexe n° 2).

(57) Cf. tableau n° 50, page 366. Aucune comparaison possible entre le T.N.P. de Villeurbanne, employant 56 personnes, disposant d'une salle de près de 900 places et d'une infrastructure nombreuse et de qualité dans sa région d'implantation (la région lyonnaise) et les Tréteaux du Midi (Béziers), petite équipe de 16 personnes et qui, jusqu'à une date très récente, ne disposait à Béziers même d'aucune salle à demeure.

	Angers	Auber- villiers	Béziers	Caen	Besançon	Grenoble	Lille	Lyon	Nice	Reims	St- Etienne	Toulouse	Villeur- banne	
<u>Personnel permanent</u>														
personnel artistique	2	4	7	6	?	9	6	11	3	3	6	5	3	
personnel non artistique	9	20	9	22	?	17	19	27	22	16	24	22	53	
total	11	24	16	28	23	26	25	38	25	19	30	27	56	
<u>Infrastructure</u>														
nombre de salles	2	2	2	2	1	2	1	1	1	4	3	2	6	
nombre de places	Maison de la Culture	600	-	-	-	-	1250	-	-	-	?	1285 350	-	-
	Salle municipale	900	<u>600</u> 300	650 <u>200</u>	1090	<u>110</u>	525	?	<u>1000</u>	-	?	<u>750</u>	600	<u>870</u>
	Autre	-	-	-	<u>430</u>	-	-	-	-	<u>900</u>	?	-	300	200

TABLEAU N° 50 - CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX : PERSONNEL PERMANENT ET INFRASTRUCTURE DISPONIBLE
DANS LA VILLE D'IMPLANTATION EN 1981

(renseignements obtenus directement auprès des 13 C.D.N. mentionnés)

Un nombre entouré signifie que le C.D.N. est utilisateur exclusif de la salle.

aux habitudes propres à chaque région.

- les C.D.N. se différencient également par les choix politico-esthétiques de leurs directeurs et par les rapports qu'ils entretiennent avec leur public (58).

Le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers (T.C.A.) et la Comédie de Saint-Etienne (C.S.E.), dont les monographies figurent en annexe (59), vont nous fournir une illustration des points précédents.

Le T.C.A., implanté dans la banlieue ouvrière de Paris, est l'exemple d'un théâtre qui rencontre d'énormes difficultés à résoudre les problèmes induits par sa situation géographique (à la périphérie du pôle d'attraction parisien) et par son environnement socio-économique et ce malgré la conjonction de facteurs plutôt favorables : une équipe dirigeante stable et de qualité, une municipalité acquise à sa cause, une salle de spectacle parmi les plus modernes.

Le T.C.A. connaît incontestablement un problème de fréquentation, le nombre de ses spectateurs ayant diminué de façon très significative depuis 1965. Ce phénomène est le produit d'une double causalité : d'abord, le théâtre est dans une position excentrée par rapport à Paris et son accès est difficile (60). Conséquence : le public parisien est irrégulier et fluctue selon les humeurs de la critique (un bon papier dans Le Monde restant la meilleure garantie de succès). Seconde raison, le T.C.A. n'a pas réussi à atténuer les effets de cette dépendance par la conquête d'un public au niveau local et son élargissement aux catégories les moins favorisées : après une tentative infructueuse, le théâtre a renoncé à l'abonnement; les relais traditionnels (comités d'entreprise, syndicats) sont de moins en moins efficaces; enfin, l'absence de lien avec la population locale est confirmée par l'abandon progressif des actions d'animation, celles-ci concurrençant d'une certaine façon les spectacles qu'elles voulaient promouvoir.

(58) Nous aurons l'occasion de revenir en détail sur ce point dans le chapitre 2.

(59) Cf. infra.

(60) La situation s'est quelque peu améliorée avec le prolongement récent de la ligne de métro n°7 jusqu'au Fort d'Aubervilliers.

Tout ceci sans la contrepartie que peut représenter pour un théâtre le fait d'être considéré comme un haut lieu de la création dramatique parisienne : la ligne esthétique du T.C.A. a toujours été ambitieuse (de nombreuses créations en France de textes contemporains) et ses spectacles de haute tenue mais ceux-ci n'ont jamais eu l'audace de l'avant-garde qui peut excuser (ou valoriser) une incompréhension momentanée du public, ni le désir de faire événement, avec tous les risques que cela comporte.

Saint-Etienne. Une cité ouvrière, durement touchée par le chômage (le revenu par habitant y est un des plus bas de France). Manufrance, le stade Geoffroy-Guichard, mais aussi une des plus vieilles troupes de la décentralisation. L'héritage de DASTÉ est certainement lourd à porter.

Dès son arrivée à la direction de la Comédie, Daniel BENOIN est porteur d'un projet esthétique bien précis, largement en rupture avec l'idée dominante qui régit le mode d'expression dramatique (61). L'entreprise semble ambitieuse, loin des sphères de consécration parisiennes. Non seulement D.BENOIN la tente, mais encore il recherche le contact le plus large avec le public local, estimant que la rencontre est possible, pour peu que la confrontation soit correctement organisée. Il propose des formules d'abonnement souples et variées. Les comités d'entreprise et les syndicats s'avèrent de moins en moins efficaces, il contacte le public directement et individuellement sur les lieux de loisir, par l'intermédiaire de correspondants motivés (62). Pour prolonger, expliquer et confronter ses choix esthétiques, il poursuit activement la politique d'animation qu'avaient su développer ses prédécesseurs. Il invite enfin les meilleures troupes de la décentralisation ainsi que des compagnies indépendantes d'un certain renom à venir présenter leurs

(61) D.BENOIN défend la conception d'un théâtre "maximaliste" en opposition avec la conception "minimaliste" qui imprègne bon nombre de productions contemporaines ou passées (cf. infra la monographie consacrée à la Comédie de Saint-Etienne).

(62) De plus, l'abandon du militantisme politique dans l'approche du public, qui caractérisait souvent l'action des premières troupes de la décentralisation, permet d'ouvrir l'éventail des spectateurs potentiels à des catégories sociales que les combats ouvriéristes ne concernaient pas beaucoup.

CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE

1. - CAEN : Théâtre du Gros Caillou (Yves GRAFFEY)
2. - LILLE : Théâtre de la Fontaine (René PILLOT)
3. - LYON : Théâtre des Jeunes Années (Maurice YENDT)
4. - NANCY : Comédie de Lorraine (Henri DEGOUTIN)
5. - SAINT-DENIS : Compagnie Daniel-Bazilier (Daniel BAZILLIER)
6. - SARTROUVILLE : La Pomme Verte (Françoise PILLET)

SUBVENTIONS D'EXPLOITATION VERSEES PAR LE MINISTERE DE LA CULTURE AUX C.D.N.E.J. EN 1979, 1980 ET 1981

	1979	1980	1981	
Théâtre du Gros Caillou	500	530	590	
Théâtre de la Fontaine	450	480	510	
Théâtre des Jeunes Années	870	880	937	milliers de
Comédie de Lorraine	600	690	740	F. courants
Compagnie Daniel-Bazilier	500	540	615	
La Pomme Verte	600	690	700	
Théâtre du Gros Caillou	229	216	214	
Théâtre de la Fontaine	206	196	184	
Théâtre des Jeunes Années	399	359	339	milliers de
Comédie de Lorraine	275	282	268	F. 1970
Compagnie Daniel-Bazilier	229	220	223	
La Pomme Verte	275	282	254	

source : Ministère de la Culture

TABLEAU N° 51- C.D.N.E.J. : IDENTITE ET SUBVENTIONS DE L'ETAT

spectacles à côté des siens : "notre public doit avoir la possibilité de connaître le maximum de courants de création contemporains. Il doit pouvoir se déplacer au théâtre pour son plaisir, mais il doit devenir tolérant : accepter la diversité, ce n'est pas renier ses propres préférences, c'est les enrichir." (63)

Résultat : en quatre ans, la C.S.E. multiplie le nombre de ses abonnés par trois. Et Daniel BENOIN est un jeune metteur en scène qui continue à faire parler de lui ...

3) les Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse (C.D.N.E.J.)

En 1979, le Ministère de la Culture a accordé le statut de Centre Dramatique National à six compagnies dont l'activité était principalement tournée vers le jeune public, après trois années de préfiguration (64).

Le contrat qui lie le directeur de ces Centres à l'Etat ainsi que le cahier des charges associé est comparable à celui des autres Centres Dramatiques Nationaux : contrat intuitu personnae dont les clauses importantes concernent le nombre minimum de créations et de représentations que la compagnie doit assurer pendant la durée d'exécution du contrat.

Les C.D.N.E.J. se démarquent cependant de leurs aînés sur un certain nombre de points :

- leurs ressources sont beaucoup plus faibles, et ce pour deux raisons principales : leurs subventions sont modestes (635.000 F en moyenne en 1980 contre 3.630.000 F en moyenne pour les C.D.N. la même année) et le public visé leur impose de pratiquer des tarifs extrêmement bas (65).

(63) Entretien avec Daniel BENOIN, janvier 1981.

(64) Cf. le tableau n° 51, page 369.

(65) En octobre 1980, par exemple, la Compagnie Daniel-Bazilier faisait payer l'entrée 7 F aux enfants des classes primaires et 10 F à ceux inscrits dans un C.E.S.

- bien qu'ils essaient d'élargir leur audience et d'intéresser un public d'adultes, les C.D.N.E.J. s'adressent en priorité aux jeunes spectateurs. Leur public est ainsi très lié au milieu scolaire et est en grande partie "sous tutelle" (les Centres utilisent de façon privilégiée les relais de l'Education Nationale)(66).
- la nature du public touché conditionne également le type de spectacles présentés : "Notre théâtre est un théâtre sans répertoire. On pourrait avoir la tentation de jouer des classiques. Mais les enfants s'intéressent surtout aux problèmes qui les concernent directement." (67)
L'ambition des C.D.N.E.J. est de faire de l'enfant ou de l'adolescent un spectateur à part entière, en lui présentant un théâtre qui ne soit pas infantiliste, mais qui lui donne une ouverture véritable sur le monde contemporain.

§ 3 les compagnies indépendantes

Cette catégorie est sans aucun doute la plus hétérogène et la plus difficile à cerner, voire à définir. Cependant, au-delà de l'extrême variété des situations rencontrées, on peut trouver deux points communs à l'ensemble des compagnies indépendantes : tout d'abord une absence de lien statutaire avec l'Etat (les subventions, quand elles existent, ne comportent aucune contrepartie); ensuite, le refus du jeu commercial et de tout système de profit.

Ceci étant dit, le nombre de compagnies en exercice reste malaisé à comptabiliser : il s'en crée beaucoup chaque année, mais il en disparaît aussi beaucoup, et un nombre non négligeable d'entre elles est à mi-chemin entre l'amateurisme et le professionnalisme.

Certaines compagnies sont assez largement subventionnées, d'autres le sont peu, et la majorité ne l'est pratiquement pas, voire pas du tout. La plupart d'entre elles connaissent des difficultés

(66) A titre d'exemple, qui n'a rien d'exceptionnel : en 1980, la compagnie Daniel-Bazilier avait programmé 50 représentations pour un de ses spectacles. 38 furent données pour les écoles et les C.E.S., pendant les heures scolaires. 12 seulement furent publiques (le mercredi et le dimanche après-midi).

(67) Entretien avec Daniel BAZILIER, octobre 1980.

financières inextricables qui les conduisent très souvent, pour des raisons impérieuses de survie, à se situer en marge de la légalité sociale et fiscale : "... ces troupes se subventionnent elles-mêmes en acceptant des salaires au-dessous du marché tout en refusant de vendre leur produit au prix commercial. Ce sont alors les artistes, les techniciens, les cadres, les ouvriers mêmes qui subventionnent le spectacle en acceptant les pires conditions de travail" (68). L'existence de subventions ne permet d'ailleurs pas systématiquement aux compagnies qui les reçoivent d'échapper à cette situation de misère puisque la plupart d'entre elles préfèrent consacrer ces ressources externes à ce qui est leur unique raison d'être (la création dramatique) plutôt qu'à assurer aux personnes qu'elles emploient une rémunération conforme aux règles syndicales en vigueur dans la profession.

D'où une activité souvent intermittente, entrecoupée de difficultés administratives, matérielles et financières de toutes sortes. Ainsi, les Athévains pouvaient-ils écrire en 1976, à propos de l'Action pour le Jeune Théâtre : "... le Théâtre des Quartiers d'Ivry est mis en liquidation judiciaire pour une somme de quelque 30.000 F alors que sa subvention 1976, votée mais non encore versée, est de 500.000 F, les Athévains sont mis d'une part à la rue en six jours, poursuivis d'autre part en justice par l'U.R.S.S.A.F. et menacés de liquidation pour une dette de 17.000 F, les Tréteaux du Sud Parisien se voient congédier du Théâtre 13 après cinq ans de travail d'implantation, le Théâtre de la Falaise et le Théâtre de la Potence à Grenoble mettent la clef sous la porte, les rectorats multiplient les tracasseries administratives à l'égard des compagnies pour enfants ... La liste est interminable. L'hibernation ou la mise en sommeil est devenue une seconde nature de nos compagnies : une création, trois mois de travail, des budgets acrobatiques, le va-tout en quelque sorte, puis la dispersion de l'équipe, le silence des mois durant pour sponger les dettes, rassembler de nouvelles possibilités pour une nouvelle tentative." (69)

(68) D. LEROY, op. cit. pages 508 et 509.

(69) Journal des Athévains, n°5, 2ème trimestre 1976.

TABLEAU N° 52 - SUBVENTIONS DE L'ETAT AUX COMPAGNIES INDEPENDANTES EN 1980

compagnies aidées	subv. ¹
Compagnie RENAUD-BARRAULT	2.200
Peter BROOK (C.I.C.T. et C.I.R.T.)	2.000
Jeune Théâtre National	1.900
Théâtre du Soleil (Ariane MNOUCHKINE)	1.730
Recherche Action Théâtre Ouvert (Lucien ATTOUN)	1.500
Théâtre des Quartiers d'Ivry (Antoine VITEZ)	1.000
Théâtre de l'Aquarium (GENFY)	700
Théâtre Populaire de Lorraine (Jacques KRAEMER)	650
Théâtre de la Tempête (FAGET)	610
Ensemble Théâtral de Gennevilliers (Bernard SOBEL)	600
Compagnie Marcelle TASSENCOURT	480
Compagnie Jean-Pierre BISSON	470
La Fabrique de Théâtre (Bruno BAYEN)	470
Spectacles de la Vallée du Rhône (Alain RAIS)	440
Studio-Théâtre de Vitry (Jacques LASSALLE)	440
Les Ateliers (Gilles CHAVASSIEUX)	440
Théâtre Populaire Jurassien (BENICHO)	440
Théâtre Populaire du Midi (GAUTHIER)	440
Compagnie Robert HOSSEIN	400
G. GONZALES (Théâtre Gérard Philipe)	400
Compagnie Dramatique d'Aquitaine (PAQUET)	400
Théâtre Oblique (Henri RONSE)	400
Les Athévains	400
Les Ateliers Claude REGY	400
Novothéâtre (Bruno BOEGLIN)	400
Groupe TSE	380
Théâtre du Chêne Noir (GELAS)	350
José VALVERDE	330
Compagnie Antoine BOURSEILLER	300
Compagnie VALERE-DESSAILLY	300
Grand Magic Circus (Jérôme SAVARY)	300
Compagnies au Lucernaire	250
Compagnie Jean GOSSELIN	110
	<hr/>
	21.630
144 compagnies "en Commission"	10.400

source :
Ministère
de la
Culture

1 en milliers de francs

Certaines compagnies sont subventionnées (de façon souvent dérisoire) par les Municipalités où elles exercent leur activité ou par les collectivités locales. L'Etat, quant à lui, peut intervenir de deux manières distinctes dans le financement des compagnies :

- une compagnie indépendante peut être subventionnée pour l'année et pour l'ensemble de ses activités sur l'avis d'une commission constituée de douze membres représentant la profession et la critique dramatique (certaines troupes de grand renom reçoivent un financement direct du Ministère sans que soit requis l'avis de la Commission)(70),
- l'Etat peut également intervenir par le biais d'une procédure d'aide à la création qui est aux mains d'une Commission de dix membres et qui est destinée à encourager la création d'oeuvres écrites directement en langue française (71).

Notons enfin, avant d'examiner deux exemples particuliers, que ces entreprises recouvrent des démarches théâtrales fort variées : compagnies implantées sur une ville ou dans une région, compagnies itinérantes, compagnies de théâtre pour jeunes spectateurs, théâtre de marionnette, théâtre de recherche, théâtre d'expression régionale ...

Les deux compagnies que nous avons décidé de présenter (72) ne peuvent être considérées comme représentatives de l'ensemble des compagnies. Tout d'abord parce qu'elles sont en quelque sorte privilégiées (elles sont toutes deux subventionnées "hors commission" et ont pignon sur rue), ensuite parce qu'elles ont plus de dix années d'existence, signe d'une grande longévité dans la profession, enfin parce qu'elles sont structurées, et depuis longtemps, de façon strictement professionnelle. Leur étude permet néanmoins d'illustrer quelques uns des problèmes parmi les plus importants qui se posent à l'ensemble des compagnies, problèmes que l'on peut facilement imaginer encore plus

(70) Le tableau de la page 373 donne pour 1980 le nombre de compagnies aidées par la Commission ainsi que le nom et la subvention en 1980 des principales compagnies bénéficiaires de la procédure dite "hors Commission".

(71) Les compagnies indépendantes ne sont pas les seules à pouvoir obtenir des fonds par le truchement de l'aide à la création : les théâtres privés y ont également recours.

(72) Cf. en annexe la monographie des Athévains et celle des Spectacles de la Vallée du Rhône.



aigüés pour les troupes n'ayant ni leur notoriété ni leurs moyens financiers.

La première compagnie (les Spectacles de la Vallée du Rhône), est un enfant de la décentralisation : ses fondateurs, dont l'actuel directeur Alain Rais, sont issus de la Comédie de Saint-Etienne-Jean-Dasté et se sont donné dès l'origine une volonté d'implantation régionale, dans la droite ligne de ce qui se passait à l'époque à Strasbourg, à Toulouse ou à Rennes. Autour de l'étang de Berre tout d'abord, puis, quand la troupe s'est reconstituée après deux années d'interruption d'activité, dans les départements de la Drôme et de l'Ardèche. Cette implantation régionale passait par deux impératifs : des spectacles de qualité bien évidemment, mais aussi l'établissement de rapports aussi fréquents et aussi étroits que possible avec la population. Les productions des S.V.R. ont ainsi tourné très largement dans la région, dans des conditions parfois difficiles, et la compagnie a développé et intensifié une véritable politique d'animation.

Les Spectacles de la Vallée du Rhône ont ainsi depuis leur création accompli avec efficacité un travail de décentralisation, ce qui les a conduit à revendiquer au début des années 70 un statut de Centre Dramatique National. Malheureusement, cette revendication est arrivée à une époque où le secteur public commençait à se fermer (73) et où le travail d'implantation régionale n'était plus un élément valorisant auprès du Ministère. Ce qui a amené la troupe à affirmer davantage ses ambitions esthétiques (sans pour autant renier sa vocation première) et à demander, à défaut du statut de Centre dramatique, des moyens financiers équivalents (74).

Par ailleurs, l'histoire des S.V.R. met à jour les problèmes rencontrés par les compagnies indépendantes, parmi les plus importants : d'abord des difficultés structurelles à aborder le théâtre de répertoire par insuffisance de moyens financiers (75); ensuite la nécessité de faire

(73) Le nombre de troupes financées dans le cadre de la décentralisation (Centres dramatiques ou Troupes permanentes) est quasiment stable depuis 1971.

(74) Demande également insatisfaite, malgré le passage de la compagnie "hors commission" en 1975.

(75) Que l'on songe tout simplement au nombre de comédiens nécessaire pour monter un MOLIERE ou un SHAKESPEARE ...

face à un déficit chronique, d'autant plus lourd que les projets artistiques sont ambitieux, et qui a même contraint la troupe à une interruption d'activité pendant deux ans. Enfin des rapports avec les collectivités locales qui interviennent dans le financement de la compagnie, parfois tendus (76), et non dépourvus d'une certaine ambiguïté (77).

La seconde compagnie (les Athévains) est née à Paris sur une idée originale : fournir à de jeunes animateurs le lieu et les moyens de monter un spectacle de façon professionnelle. Parallèlement, les Athévains ont été mêlés étroitement aux activités de l'A.J.T. (78) dont ils ont toujours été des militants actifs. Rapidement, la M.J.C. des Deux-Portes (dans le 20^e arrondissement de Paris) qui les abritait est devenu le lieu d'une agitation intolérable pour les élus locaux.

L'expulsion devenue inévitable de l'association gestionnaire de la M.J.C. a sans doute conduit à un éclatement de l'action revendicative du jeune théâtre. Elle a en tout cas servi la notoriété des Athévains qui dans cette histoire ont fait figure de victime et ont réussi à obtenir l'appui de l'ensemble de la profession. Forte de ce soutien et de cette image, la compagnie peut obtenir un bureau de la direction du Festival d'Automne et, l'année suivante, présente son spectacle à Chaillot, la Fortune de Gaspard, qui sera ultérieurement diffusé à la télévision. Sur leur lancée, les Athévains produisent un autre spectacle remarqué, mais l'ouverture trop discrète de leur nouveau théâtre ainsi qu'une saison en demi-teinte freinent le processus de consécration dans lequel ils étaient engagés.

(76) Ainsi avec la Municipalité de Valence qui entre 1974 et 1977, a quasiment supprimé ses subventions.

(77) Les collectivités locales sont généralement peu réceptives aux ambitions artistiques des compagnies qu'elles subventionnent (compagnies indépendantes ou C.D.N.). Le directeur d'un Centre Dramatique National nous avait même récemment : "Ils s'en foutent tous ! Ça ne rapporte pas une voix ..."

(78) L'Action pour le Jeune Théâtre regroupe des compagnies sans lien statutaire avec l'Etat (130 adhérents en 1977).

La relative notoriété de la compagnie ne l'a jamais empêchée d'être dans une situation économique précaire. Par la force des choses, son noyau permanent est extrêmement restreint et dans une situation que l'on peut qualifier pudiquement de "bénévolat valorisé", les subventions étant prioritairement consacrées à la réalisation de spectacles. A tel point qu'il suffit d'une modification dans les règles de versement des sommes accordées par l'Etat pour compromettre le projet artistique d'une saison ...

§ 4 les cafés-théâtres

Les cafés-théâtres représentent un phénomène un peu à part dans la vie théâtrale française contemporaine.

Sans date de naissance vraiment précise, ils peuvent se réclamer du théâtre de rue qui permettait la libre expression de chacun face à une audience restreinte.

Tel qu'il existe actuellement en France et plus particulièrement à Paris, il semblerait que le café-théâtre ait fait sa première apparition en 1963 avec "La Vieille Grille", premier café qui ait servi de théâtre et où RUFUS, HIGELIN, BOUTEILLE et ZOUC ont fait leurs classes. La mode était passée des cabarets rive gauche, mais l'on ressentait toujours le besoin d'un lieu sans contrainte où l'on peut fumer et prendre un verre tout en assistant à un spectacle. Les structures d'accueil de ces cafés d'un nouveau genre semblent favoriser les espoirs de 1968. Et surtout, le nombre de théâtres d'essai ou de recherche s'étant réduit, les auteurs nouveaux sans subventions trouvent dans ces cafés-théâtres le moyen de se faire connaître.

Les cafés-théâtres dans leur forme actuelle présentent trois caractéristiques fondamentales :

- une faiblesse des moyens financiers due à une absence de subventions et à une participation minime du public (79).

(79) De plus, les cafés-théâtres ont généralement recours à des moyens illégaux pour échapper à la réglementation sur le commerce des spectacles utilisation d'un jeu de hasard ou du système des biscuits pour ne pas avoir de billetterie et ainsi échapper aux diverses taxes qui frappent le prix des places.

- l'étroitesse, voire l'exigüité des locaux (capacité inférieure à 100 places) ainsi que l'aménagement sommaire des salles (au moyen de chaises ou de bancs),
- la brièveté et la multiplicité des spectacles (deux par soirée et par salle en moyenne, avec une durée en général égale à une heure) assurés par des troupes fonctionnellement indépendantes.

Dans de nombreux cas, la lourdeur des charges comparée à la modicité des recettes interdit aux directeurs des cafés-théâtres de payer les comédiens qu'ils emploient sur la base des minima syndicaux, et de les déclarer à la Sécurité Sociale. Les recettes sont partagées à l'amiable selon les besoins des uns et des autres ou, ce qui est plus fréquent, selon un pourcentage établi à l'avance. Les directeurs de ces établissements font même valoir que la pérennité de leur entreprise n'est envisageable que grâce à cette absence de statut et à une "tolérance contrôlée" qui leur permet de rester assez largement hors la loi.

Le café-théâtre tire en fait sa richesse de sa marginalité, et, comme le déclarait récemment un de ses adeptes : "Donner un avenir au café-théâtre -c'est à dire le faire rentrer dans le rang des entreprises de spectacles avec les taxes que cela comporte, même si on lui promet des subventions- reviendrait tout bonnement à l'assassiner. Il n'existe que parce qu'il est marginal, donc libre et, même s'il n'est guère rentable, il n'est pas onéreux. Il n'existe que parce qu'il peut révéler des comédiens et des auteurs ou parce qu'il permet à des auteurs célèbres de tenter autre chose que ce qui leur a valu le succès. Il faut laisser ces pépinières continuer leur vie mystérieuse qui ne cessé d'enrichir celle du théâtre et du cinéma".

§ 5 les festivals.

Depuis la Libération, la saison théâtrale trouve un prolongement pendant les mois d'été à l'occasion des festivals. La plupart n'ont d'existence que saisonnière et il est de ce fait très difficile d'en recenser exactement le nombre. Angers, Bordeaux, Carcassonne,

Carpentras, Lyon, Nancy, Sarlat, Vaison-la-Romaine sont, avec le Festival d'Avignon et le Festival d'Automne de Paris, les plus connus d'entre eux.

1) le Festival d'Avignon

Créé en 1947 par Jean VILAR et dirigé par son créateur jusqu'à la mort de ce dernier en 1969, le Festival d'Avignon est chaque année un événement décisif dans la vie théâtrale française.

Certes, le Festival a quelque peu changé de nature, voire de vocation depuis le moment où il constituait le point d'orgue de la saison du T.N.P. : la contestation s'est emparée de lui en 1968 et, à côté de la Cour d'Honneur du Palais des Papes, d'autres lieux de représentation ont surgi un peu partout dans la ville (80). Simultanément, d'autres disciplines ont fait leur apparition à côté du théâtre : danse, théâtre musical, musique et cinéma.

Peu subventionné par l'Etat (81), le Festival n'a pas les moyens de financer les spectacles qu'il propose. Il fournit aux compagnies invitées une infrastructure matérielle et administrative et leur laisse le bénéfice de la recette, à charge pour elles de couvrir leurs coûts de production.

Le successeur de Jean VILAR, Paul PUAUX, a démissionné en 1979 de la direction du Festival et y a été remplacé par Bernard FAIVRE d'ARCIER.

2) le Festival d'Automne de Paris.

Ce festival a repris le projet et les orientations du Festival de Nancy (82) et le principe du Théâtre des Nations; il s'agit de

(80) "C'est ce que l'on a appelé, par référence au théâtre d'avant-garde new-yorkais qui se manifeste 'off-Broadway', le 'off-Avignon' !" (J.J.ROUBINE, op. cit. page 240)

(81) 300.000 F en 1979 et la même somme en 1980. La Municipalité d'Avignon ainsi que d'autres collectivités locales sont un peu plus généreuses (5.500.000 F pour l'ensemble en 1979).

(82) Le Festival de Nancy, créé par Jack LANG en 1963 se veut un rassemblement de troupes universitaires et s'est signalé, surtout dans les premières années, par une orientation nettement polémique et contestataire.

rassembler à Paris de septembre à décembre, toutes sortes de manifestations artistiques dans toutes sortes de lieux.

Dirigé par Michel GUY (qui fut entre 1974 et 1977 Secrétaire d'Etat à la Culture), "... il offre un moment unique dans l'année, une foisonnante saison de rencontres, de découvertes ... (il) fait de la rentrée parisienne un trimestre de prestige" (83).

Pour clore ce panorama de l'institution théâtrale française, il convient de mentionner que l'enseignement de l'art dramatique est assuré (à côté d'une multitude de cours privés) par trois grandes écoles nationales :

- le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (établissement public dépendant du Ministère de la Culture), accessible par concours et dont le cycle d'études est de trois années (84),
- L'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre dite "école de la rue Blanche" (établissement public dépendant du Ministère de l'Education Nationale) accessible également par concours et qui propose deux années d'études,
- l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Strasbourg (qui dépend directement du T.N.S.) qui accueille pour trois ans des élèves recrutés par concours.

(83) J.J. ROUBINE, op. cit. page 246.

(84) A noter que, chaque année, entre 20 et 30 comédiens sortis du Conservatoire et de l'Ecole de Strasbourg sont engagés par le Jeune Théâtre National (J.T.N.), association loi 1901 ayant pour mission l'insertion dans la profession des jeunes comédiens et dont la programmation est assurée par le Directeur du Conservatoire (Jacques ROSNER en 1980).

SECTION 2 LA DEMANDE DE SPECTACLES DRAMATIQUES EN 1980

La première section du présent chapitre nous a permis d'identifier les différentes institutions qui concourent à l'offre de spectacles dramatiques. Il convient maintenant, pour compléter notre présentation du système théâtral français contemporain, d'examiner les composantes de la demande relative à ce produit.

Pour ce faire, nous commencerons dans un premier paragraphe par analyser l'évolution de la fréquentation de spectacles dramatiques sur les trois dernières décennies, la structure actuelle du public de théâtre, ses motivations, les caractéristiques de ce que l'on appelle le "non-public", que nous étudierons au second paragraphe, étant pour une large part le produit de cette évolution.

§ 1 évolution de la fréquentation de spectacles dramatiques (1950-1980)

Même si le phénomène est difficile à analyser avec précision dans la mesure où les statistiques disponibles sont parfois incomplètes (compagnies indépendantes et festivals), dans certains cas inexistantes (cafés-théâtres, théâtre amateur), quand elles ne sont pas tout simplement erronées (1), on peut dire que le théâtre n'a pas bénéficié de l'essor des consommations et pratiques culturelles tel que nous l'avons observé dans la première partie de notre travail, et même que son audience globale, au-delà des fluctuations propres à chaque décennie, s'est quelque peu rétrécie.

(1) Les chiffres de fréquentation étant d'un poids important vis-à-vis des bailleurs de fonds, on peut considérer que certaines statistiques publiées par les troupes sont presque systématiquement sur-évaluées. Nous avons eu l'occasion au cours de notre recherche d'observer à de nombreuses reprises des distorsions, rarement importantes il est vrai, entre les chiffres destinés aux pouvoirs publics (Etat ou Collectivités locales) et ceux envoyés à la S.A.C.D.

Nous identifierons dans un premier point les principaux facteurs qui furent susceptibles sur la période considérée de favoriser la fréquentation de spectacles dramatiques. Nous verrons dans un deuxième point que, malgré la conjonction de ces éléments favorables, la fréquentation a connu un léger fléchissement. Nous tenterons enfin dans un dernier point d'expliquer cette évolution.

1) les facteurs favorables à la fréquentation
de spectacles dramatiques en France depuis
la fin de la Seconde Guerre Mondiale

Nous distinguerons les facteurs externes, reliés aux évolutions socio-économiques générales qui ont caractérisé les trente dernières années, des facteurs internes correspondant aux transformations ayant affecté la structure de l'offre du produit lui-même.

1° les facteurs externes

Il s'agit de phénomènes que nous avons déjà présentés dans notre première partie (2) et que nous nous contenterons ici de rappeler, sans commentaire particulier :

- la croissance démographique,
- l'augmentation du niveau de vie de la population dans son ensemble,
- l'augmentation de son niveau socio-éducatif,
- l'augmentation du temps de loisir,
- l'augmentation des dépenses culturelles des ménages

... sont autant de facteurs susceptibles d'avoir favorisé l'élargissement du public potentiel du théâtre.

2° les facteurs internes

Au niveau de la profession elle-même, trois faits significatifs peuvent être isolés ayant eu un effet positif sur la fréquentation :

(2) Cf. supra, 1ère Partie, Chapitre 2, section 3, paragraphe 4.

- l'augmentation et la diversification des entreprises produisant des spectacles dramatiques.

A Paris, tout d'abord : à côté des théâtres privés dont le nombre s'est maintenu autour de la cinquantaine (3), sont apparus dans les années soixante un certain nombre de théâtres subventionnés, en plus des trois théâtres nationaux de tradition plus ancienne (4). Le public parisien a également profité un peu plus tard de la multiplication quasi-anarchique des cafés-théâtres et de l'accroissement important du nombre de compagnies indépendantes (5).

Le phénomène est encore plus marqué en province dans la mesure où les années qui avaient précédé la Seconde Guerre Mondiale avaient vu la disparition de toute activité dramatique sur une partie du territoire métropolitain (6) : la décentralisation dramatique dans un premier temps, puis, dans son prolongement et selon la logique qui veut qu'une implantation réussie suscite des vocations (7), l'essor de compagnies indépendantes à rayonnement régional ont permis au théâtre de retrouver l'audience qu'il avait perdue en dehors de Paris.

(3) Les réouvertures compensant grosso-modo les fermetures.

(4) Ces créations se sont faites à l'initiative de l'Etat et/ou des collectivités locales. Citons pour mémoire le Théâtre de l'Est Parisien, le Théâtre de l'Ouest Parisien, le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, le Théâtre des Amandiers à Nanterre, le Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis, etc.

(5) RENAUD-BARRAULT, Peter BROOK, Jacques LASSALLE, Antoine VITEZ, l'Aquarium, le Théâtre du Soleil, le Théâtre de la Tempête etc., pour ne citer que quelques-unes parmi les plus renommées.

(6) En 1939, 65 départements sur 90 n'organisent plus de saison théâtrale (cf. D.LEROY, op. cit. page 412).

(7) La plupart des responsables de Centre que nous avons rencontrés nous ont dit avoir été, directement ou indirectement, à l'origine de la création de troupes professionnelles ou semi-professionnelles dans leur région d'implantation

- en second lieu, l'extension du secteur subventionné a permis au public de profiter de tarifs extrêmement bas (8). Ce phénomène a été amplifié par l'utilisation massive de formules d'abonnement et par les réductions consenties aux collectivités. Comme nous le verrons ultérieurement plus en détail, ces pratiques ont fait venir dans les salles de théâtre une frange de la population qui en était exclue auparavant (cadres moyens, employés), sans toutefois "mordre" de façon significative sur les classes populaires. Utilisées à l'initiative de J.VILAR au T.N.P., elles ont été rapidement adoptées par l'ensemble du secteur public, furent ensuite reprises dans la mesure où elles le pouvaient par certaines compagnies indépendantes (9) et ont maintenant touché le secteur privé (10).
- dernier facteur enfin, qui n'est pas sans relation avec le précédent : dans le but d'ouvrir l'éventail du public à des catégories jusque là ignorées, dans le but également d'établir un contact permanent avec la population de la région d'implantation, le secteur subventionné et plus particulièrement les troupes de la décentralisation ont mis en place et développé des actions d'animation, de sensibilisation et de prospection qui ont mieux fait connaître leur activité de création et ont favorisé l'accroissement de leur public. (11).

2) diminution sensible de la fréquentation et de l'audience des spectacles dramatiques

L'ensemble des points précédemment évoqués n'a pas empêché le théâtre de subir la tendance qui a affecté l'industrie du spectacle (vivant ou mécanique) depuis la Seconde Guerre Mondiale et que nous

(8) La subvention permet la plupart du temps la couverture de la totalité des frais fixes et d'une partie des frais de production. La tarification proposée peut ainsi être inférieure au coût marginal sans que cela ait une incidence sur l'équilibre financier de l'institution.

(9) L'abonnement suppose une activité régulière et suffisamment diversifiée pour être intéressant. Cf. à ce sujet l'exemple des Spectacles de la Vallée du Rhône en annexe.

(10) Par la formule dite "Interspectacles" (cf. infra).

(11) Cf. les exemples du T.E.P., de la Comédie de Saint-Etienne et des Spectacles de la Vallée du Rhône en annexe.

avons présentée dans la première partie de notre thèse (12) : le mode d'expression a conservé tout son attrait sur la population française comme nous le verrons un peu plus loin, mais la structuration du temps libre induite par l'accroissement du niveau de vie et par l'élargissement considérable de l'offre de produits culturels a conduit à une désaffection relative des salles au profit de modes d'appropriation plus individualisés et au domicile.

Certes, le théâtre n'a pas connu une chute de fréquentation de la même ampleur que celle du cinéma (13). Cela tient sans doute au fait que son audience était beaucoup plus étroite parce qu'il avait souffert deux décennies auparavant de la concurrence du spectacle mécanique (14). Néanmoins, nous allons voir qu'il est possible de conclure à un léger recul de la fréquentation de spectacles dramatiques, au moins jusqu'au milieu des années soixante-dix, celle-ci s'étant quelque peu stabilisée depuis lors.

Les statistiques disponibles ne permettent pas de remonter au-delà de 1960. Les observateurs s'accordent néanmoins à considérer la demande de spectacles dramatiques comme stable pendant les quinze années qui ont suivi la Libération (15). Le recul s'amorce dans la décennie suivante, touchant peu à peu l'ensemble du secteur, comme le montre le tableau suivant :

(12) Cf. supra pages 271 et suivantes.

(13) Les salles obscures ont perdu plus de la moitié de leur clientèle entre 1947 (423 millions d'entrées) et 1975 (182 millions). Pourtant, le produit de l'industrie cinématographique n'a jamais connu autant de succès, comme en témoigne son audience à la télévision (cf. supra).

(14) C'est surtout le cinéma parlant (1929) qui a porté le coup le plus rude au théâtre dans son ensemble (cf. à ce sujet D.LEROY, op. cit. pages 381 et suivantes).

(15) Cf. D.LEROY, op. cit. pages 525 et suivantes.

	1964	1967	1973
% de la population âgée de 15 ans et plus ayant fréquenté le théâtre au moins une fois au cours des douze derniers mois	22,- %	20,9 %	12,1 %
dont :			
- de une à quatre fois par an	17,- %	14,4 %	9,3 %
- plus de quatre fois par an	5,- %	6,5 %	2,8 %

TABLEAU N° 53 - EVOLUTION DE L'AUDIENCE DU THEATRE (1964 - 1973)

Sources : 1964 - P. GUETTA, Le théâtre et son public - Ministère des Affaires Culturelles (1966) - enquête réalisée par la SEMA

1967 - P. DEBIEU, "Les comportements de loisirs des Français" - Les Collections de l'INSEE, M 25/1973 -

1973 - ARCmc, Pratiques culturelles des Français - Secrétariat d'Etat à la Culture (décembre 1974)

Les trois enquêtes précédentes ont été effectuées sur des échantillons représentatifs de la population âgée de 15 ans et plus et ne concernaient que la fréquentation de spectacles joués par des professionnels.

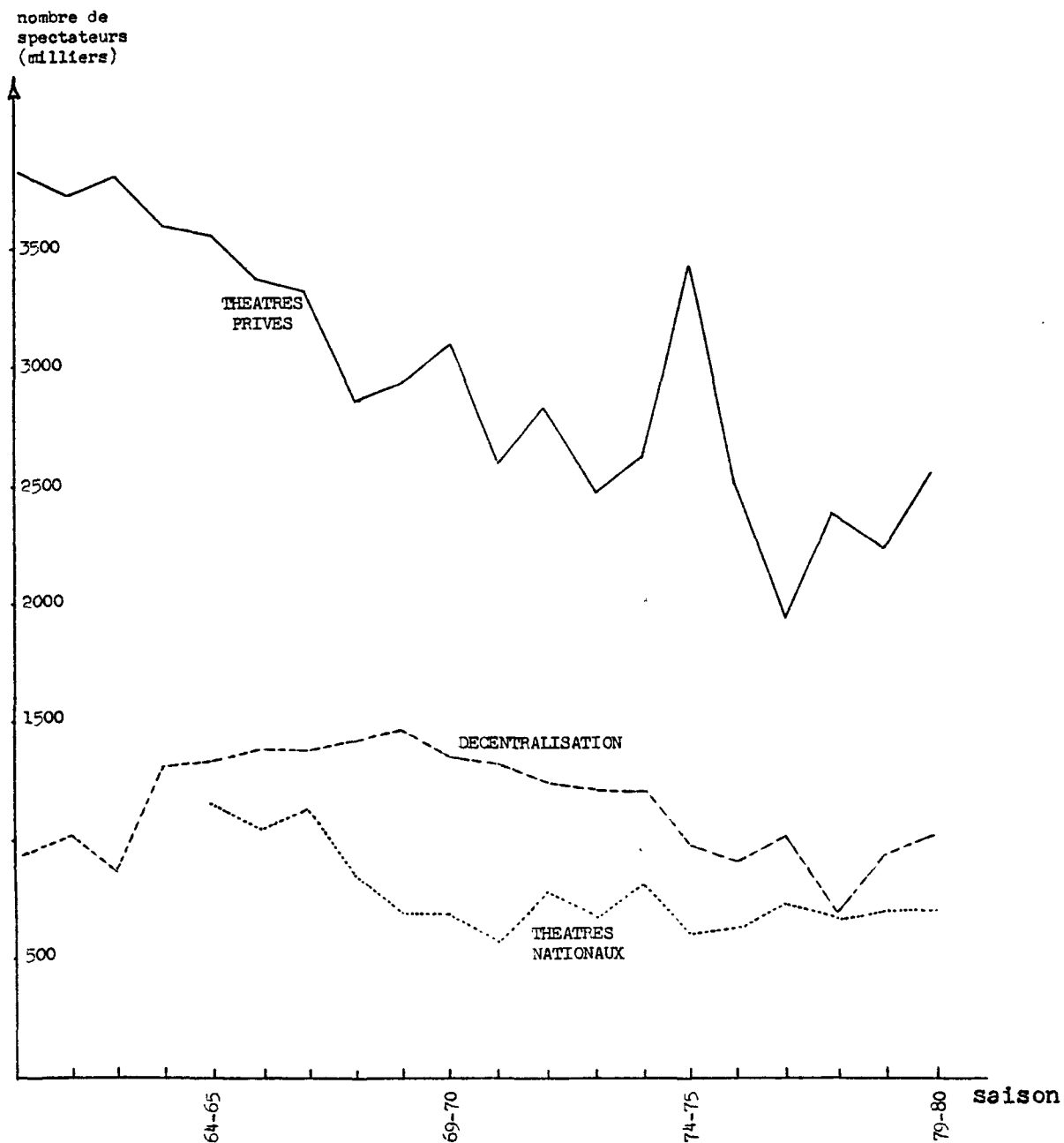
Des enquêtes plus récentes permettent de penser que l'audience du théâtre a quelque peu remonté depuis 1973, sans toutefois revenir à son niveau de 1964 :

- Sondage SOFRES/Le Pèlerin, 6 juin 1976 : 18 % des personnes interrogées avaient fréquenté le théâtre au cours des douze derniers mois (16),
- Enquête du Centre d'Etudes d'Opinion (du 29/9/80 au 5/10/80) : 10,5 % des personnes interrogées vont au théâtre souvent ou de temps en temps, 26,2 % rarement et 58,7 % jamais (17).

(16) Cité par Pierre DUX dans son rapport au Conseil Economique et Social (séance du 25 octobre 1977), sur le développement des activités théâtrales.

(17) Taux de non-réponse : 4,6 %

L'observation des trois principaux segments de marché confirme les résultats précédents :



(Source : Ministère de la Culture)

GRAPHIQUE N° 4 - COURBES DE FREQUENTATION DU THEATRE

TABLEAU N° 54 - ACTIVITE DES THEATRES NATIONAUX, DES C.D.N. ET DES THEATRES PRIVES (DE 1960-61 A 1979-80)

Nb de représentations	60-61	61-62	62-63	63-64	64-65	65-66	66-67	67-68	68-69	69-70
THEATRES NATIONAUX	1.018	988	1.006	...	990	986	1.142	971	750	943
DECENTRALISATION	2.223	2.165	1.938	3.192	2.860	2.830	3.229	2.687	3.610	3.578
THEATRES PRIVES	10.798	12.100	12.300	11.700	11.500	11.363	12.996	11.797	11.673	12.123

Nb de représentations	70-71	71-72	72-73	73-74	74-75	75-76	76-77	77-78	78-79	79-80
THEATRES NATIONAUX	823	1.436	1.384	1.699	1.400	1.363	1.392	1.653	1.624	1.553
DECENTRALISATION	3.452	3.270	3.051	3.405	2.839	2.841	3.525	2.548	2.915	3.435
THEATRES PRIVES	12.344	11.554	10.455	10.590	13.150	11.203	10.274	10.859	11.000	9.822

Nb de spectateurs**	60-61	61-62	62-63	63-64	64-65	65-66	66-67	67-68	68-69	69-70
THEATRES NATIONAUX	1.151	1.048	1.128	849	690	679
DECENTRALISATION	938	1.016	876	1.297	1.339	1.383	1.378	1.410	1.470	1.358
THEATRES PRIVES	3.835	3.737	3.815	3.610	3.575	3.374	3.332	2.870	2.932	3.097

** en milliers

Nb de spectateurs**	70-71	71-72	72-73	73-74	74-75	75-76	76-77	77-78	78-79	79-80
THEATRES NATIONAUX	568	779	674	802	609	626	739	679	702	716
DECENTRALISATION	1.317	1.245	...	1.210	980	920	1.029	686	932	1.031
THEATRES PRIVES	2.592	2.836	2.485	2.614	3.411	2.469	1.940	2.381	2.231	2.547

source : Ministère de la Culture

1° les Théâtres Nationaux ont vu leur fréquentation chuter de façon importante à la fin des années soixante et se stabiliser autour de 700.000 spectateurs par an depuis lors, et ce malgré l'apport numérique du T.E.P. et du T.N.S. à partir de 1972 (18). Les deux-cent mille entrées que représentent bon an mal an ces deux anciens Centres Dramatiques n'ont pas suffi à compenser les pertes qu'ont connu les trois autres institutions, en particulier le Théâtre de Chaillot qui a vu sa clientèle être divisée par plus de cinq entre 1966/67 et 1978/79 (19).

2° les Troupes de la Décentralisation (Troupes permanentes et C.D.N.) ont connu jusqu'en 1968/69 un essor qui semble contredire les constats précédents : 938.000 spectateurs pour la saison 1960/61, 1.470.000 pour 1968/69. Cet essor est dû principalement à l'élargissement de l'offre, que souligne l'augmentation du nombre de représentations (20), mais aussi au fait incontestable que les entreprises concernées ont su prospecter et conquérir un nouveau public que ni les théâtres de province, ni les tournées n'avaient réussi à s'attacher. Cependant, le système, une fois stabilisé, s'est vu confronté au même phénomène de lente diminution de son audience, comme le montrent le graphique et les tableaux des pages précédentes, et comme le montre également l'examen des courbes de fréquentation relatives à chacun des 20 C.D.N. encore en activité en 1980 (21).

(18) Apport qui se traduit par l'augmentation significative du nombre de représentations (cf. tableau n° 54, page 388).

(19) L'hémorragie fut brutale et antérieure à la fermeture de la grande salle pour travaux. La réduction importante de la jauge du théâtre n'a pas permis ensuite à celui-ci de retrouver le volume de public des années fastes, malgré une amélioration très sensible du taux de fréquentation (cf. en annexe la monographie du T.N.C.).

(20) Nombre de Troupes et de C.D.N. : 16 en 1960 - 19 en 1967
Nombre de représentations : 2.223 en 1960/61 - 3.610 en 1968/69
(Cf. tableau n° 54, page 388).

(21) Cf. graphique n° 11, pages 614 à 618 (annexe n° 2).

Premier constat : la fréquentation des Centres connaît d'importantes fluctuations, les années fastes et les années creuses alternant avec une remarquable régularité. Nous reviendrons ultérieurement en détail sur cette particularité. Second constat qui nous intéresse plus immédiatement : la tendance de long terme est dans presque tous les cas à la baisse. Parfois très marquée (Aubervilliers, Béziers, Caen, Grenoble, Lyon, Paris, Rennes, Reims), alors qu'elle semble plus atténuée dans d'autres Centres (Angers, Dijon, Besançon, Lille, Nanterre...). Si les choix esthétiques des directeurs peuvent expliquer à certains moments une désaffection momentanée (ou durable) du public (22), nous ne pouvons retenir cet élément comme facteur décisif d'explication de la tendance observée sur une aussi large échelle. Deux Centres font un peu exception par rapport aux propos précédents, pour lesquels la personnalité du directeur et la présence d'un environnement favorable ont joué de façon déterminante à la hausse : Marseille et Villeurbanne (23).

3° le théâtre privé est le secteur ayant le plus souffert puisque, s'il avait retrouvé à la Libération toute sa vitalité d'avant-guerre (24), il a connu à partir des années soixante une très grave crise de fréquentation qui s'est prolongée jusqu'au milieu des années soixante-dix (25) : il y a eu au cours de la saison 1976/77, moitié moins de spectateurs dans les salles parisiennes (1.940.000) que pendant la saison 1960/61 (3.835.000). Vieillesse des salles, du

(22) La nomination en 1975 par Michel GUY de jeunes metteurs en scène parisiens à la tête de certains Centres Dramatiques Nationaux s'est soldée de ce point de vue par quelques échecs retentissants. Le responsable d'une troupe de province nous avouait récemment : "M. GUY a bercé d'illusions de jeunes metteurs en scène en les parachutant dans des C.D.N. avec un slogan du type 'le pouvoir aux créateurs'. Ces metteurs en scène ont été piégés. Ils ont couru après une démarche élitaire..."

(23) Marcel MARECHAL par exemple, est arrivé dans la cité phocéenne en 1975. On remarquera que la tendance s'est inversée à partir de cette date et que le Centre connaît actuellement un niveau de fréquentation comparable à ce qu'il était il y a un peu plus de dix ans.

(24) Rappelons que c'est au théâtre privé que l'on doit la découverte de la plupart des auteurs contemporains (cf. supra).

(25) A l'exception d'une saison particulièrement faste (1974/75).

répertoire, du public sont les facteurs explicatifs les plus fréquemment cités, et qui se sont superposés à la tendance générale en l'accélérant (26).

4° les autres segments de marché sont plus difficiles à cerner dans la mesure où d'une part, nous ne disposons pas de statistiques globales fiables pour chacun d'entre eux, et d'autre part les analyses micro-économiques s'avèrent peu pertinentes, les entreprises concernées ayant une activité largement irrégulière. Néanmoins, les responsables de troupes que nous avons rencontrés nous ont pratiquement tous confirmé qu'ils rencontraient plus de difficultés actuellement à constituer et fidéliser un public, en comparaison des années plus fastes des décennies précédentes (27).

3) premiers éléments d'explication

Si l'on replace la fréquentation de spectacles dramatiques dans le cadre général de l'utilisation du temps de loisir et de son évolution, tel que nous l'avons présenté dans la première partie de notre thèse, nous sommes amenés à constater que le mode d'expression en lui-même a conservé tout son attrait sur la population française, mais que les changements ayant affecté les styles de vie (l'avènement de la "société de consommation") ont plutôt joué en défaveur de la fréquentation des salles. A cette évolution "naturelle", il convient de rajouter des causalités propres à la profession elle-même ainsi que les effets de la crise économique que traversent les économies occidentales depuis 1974.

Nous développerons successivement chacun des quatre points précédents.

(26) Cf. à ce sujet : Michèle VESSILLIER, La crise de vieillissement du théâtre privé, op. cit.

(27) Ce constat n'est pas incompatible avec quelques réussites ponctuelles parfois brillantes : Le Théâtre du Soleil, les spectacles présentés par Robert HOSSEIN au Palais des Sports, par exemple.

TABLEAU N° 55

AUDIENCE DE QUELQUES EMISSIONS DE TELEVISION EN DECEMBRE 1973 ET EN DECEMBRE 1978 (SUR 100 POSSESSEURS DE TELEVISION)

décembre 1973	. (1)	. (2)	. (3)	. (4)	. (5)
films de cinéma	62,3	26,4	8,0	3,1	43,0
music-hall, variétés	53,5	25,9	11,8	8,6	27,5
pièces de théâtre	39,3	29,6	18,3	12,6	25,1
débats, face-à-face	28,3	23,1	14,8	33,6	9,4
émissions sur l'histoire	25,5	25,7	18,2	30,3	14,7
émissions littéraires	10,7	19,2	18,7	50,9	8,1
émissions sportives	27,8	20,2	20,3	31,3	16,9
concert (musique classique)	7,6	15,9	19,1	57,1	6,6
opéra	7,7	8,7	17,8	65,2	4,5
concert (musique pop. ou jazz)	7,1	9,0	17,4	65,5	5,8

Au cours des 12 derniers mois ont regardé :

- (1) : souvent
- (2) : de temps en temps
- (3) : rarement
- (4) : jamais
- (5) : aimeraient voir programmé plus souvent en début de soirée

Source : Pratiques culturelles des Français

décembre 1978	. (a)	. (b)	. (c)	. (d)	. (e)
films de cinéma	52,5	35,1	6,4	0,6	68,5
variétés	31,0	32,6	22,5	6,0	53,0
retransmissions théâtrales	20,6	34,8	23,7	10,9	53,7
dramatiques	18,4	35,3	26,1	9,6	53,0
débats	33,5	30,6	18,7	8,4	60,1
émissions sur l'histoire	19,7	36,2	22,1	11,7	54,9
émissions littéraires	8,4	24,0	32,4	22,1	37,9
retransmissions sportives	33,6	19,4	21,1	17,2	60,3
concerts-opéras	8,0	11,3	23,1	44,6	25,7

Ce genre d'émissions intéresse :

- (a) : beaucoup
- (b) : assez
- (c) : peu
- (d) : pas du tout
- (e) : sont satisfaits des émissions de ce genre

Source : Centre d'Etudes d'Opinion

1° le mode d'expression reste attractif

"L'attrait du théâtre reste vif. Selon des enquêtes récentes, 62 p. 100 des français aiment ou aimeraient y aller (Documentation Française, Notes et Etudes Documentaires n° 3907 et 3908, 11 juillet 1972, p. 80)" (28).

Un sondage SOFRES demandé par Le Pèlerin en juin 1976 confirme, à partir d'une présentation différente, les résultats précédents. Parmi une liste de spectacles hypothétiquement proposés :

- 46 % des personnes interrogées souhaiteraient se voir offrir une place de théâtre,
- 34 % une séance de cinéma,
- 26 % un spectacle de music-hall,
- 25 % un spectacle sportif,
- 21 % un spectacle de cirque,
- 18 % un concert,
- 14 % un spectacle de ballet,
- 4 % un jeu public et radiophonique (29).

On pourra d'abord relever, comme cela est fait dans la plupart des études dont nous avons connaissance, l'écart important entre intérêt déclaré et conduite réelle (30).

Cependant, le besoin révélé par de telles enquêtes ne reste pas complètement insatisfait, comme le montre l'audience des retransmissions de pièces de théâtre à la télévision (31).

(28) Pierre DUX : Le développement des activités théâtrales (rapport au Conseil Economique et Social) op. cit. Le chiffre cité par Notes et Etudes Documentaires est tiré d'un sondage effectué par la SEMA en 1964 (cf. Pierre GUETTA : le Théâtre et son public, op. cit.).

(29) Total supérieur à 100 en raison des réponses multiples.

(30) Rappelons que le nombre de personnes âgées de 15 ans et plus qui fréquentent au moins une fois dans l'année les salles de théâtre est inférieur à 20 % :

- enquête SOFRES/Le Pèlerin (juin 1976) : f = 18 %

- enquête du Centre d'Etudes d'Opinion (février 1978) : f = 16 %

(31) Cf. tableau n° 55, page 392.

Il est difficile de prétendre que les spectateurs qui ont déserté les salles l'ont fait au profit de dramatiques télévisées (32). Néanmoins, le succès du théâtre sur le petit écran est de nature à témoigner du réel intérêt qu'ont encore nos contemporains pour les choses de la scène, même si les pièces qui sont programmées sont trop souvent de qualité contestée et contestable (33).

2° plus que la concurrence directe des media ou le développement des moyens de communication, qui sont souvent invoqués, c'est l'évolution des styles de vie (dont les phénomènes précédents ne sont que des représentants) qui est la cause principale de la chute de fréquentation dont a souffert le spectacle vivant en général et le théâtre en particulier.

Il peut être tentant, pour expliquer l'évolution de la demande concernant le type de produit particulier que sont les arts du spectacle vivant, de rechercher les causes de la désaffection graduelle du public dans la concurrence que lui font subir l'automobile et la télévision. De telles recherches peuvent laisser penser de prime abord que l'arrivée de ces deux produits n'a eu qu'une influence marginale sur la fréquentation des spectacles. En effet, les catégories sociales ayant les taux de fréquentation les plus élevés ont longtemps été celles qui étaient les mieux équipées en récepteurs et en véhicules personnels (34).

(32) Les structures de public sont en fait assez différentes, comme nous le verrons plus loin.

(33) En particulier la série "Au théâtre ce soir" qui était programmée en 1980 à une heure de grande écoute, et qui pouvait se flatter d'une audience confortable. Des conditions de réalisation particulièrement désastreuses (temps de répétition extrêmement court, nombre limité de caméras, etc.) en faisaient la cible privilégiée de l'ensemble de la profession, aussi bien le secteur public, que, plus paradoxalement, le secteur privé.

(34) "L'introduction de la télévision n'a pas affecté les gros consommateurs de théâtre, elle diminue un peu la fréquentation des petits consommateurs" (P. GUETTA, le Théâtre et son public, op. cit.)

"Chez les spectateurs très assidus, la possession ou la non-possession d'un poste de télévision semble sans influence sur la fréquentation ... L'automobile est un facteur favorable à la fréquentation (elle réduit l'inconvénient de l'éloignement) mais qui peut être aussi défavorable (les départs en week-end). Cependant, ceux qui partent en week-end, qui ont donc une automobile, sont aussi ceux qui fréquentent le plus les activités culturelles !" (M. VESSILLIER, La crise du théâtre privé, op. cit.)

TABLEAU N° 56 - FREQUENTATION DU THEATRE AU MOINS
UNE FOIS AU COURS DES DOUZE DERNIERS MOIS

	1967	1973
ENSEMBLE	20,9	12,1
<u>Sexe</u>		
Hommes	21,3	12,2
Femmes	20,4	12,1
<u>Age</u>		
De 14 à moins de 25 ans	28,6	16,8
De 25 à moins de 40 ans	25,9	15,-
De 40 à moins de 60 ans	20,3	9,4
Plus de 60 ans	10,5	8,7
<u>Taille de l'agglomération</u>		
Communes rurales	11,1	3,4
Agglomérations de moins de 20.000 habitants	11,8	7,1
De 20.000 à moins de 100.000 habitants	22,1	12,6
Agglomérations de plus de 100.000 habitants	25,8	14,8
Agglomération parisienne	41,3	27,4
<u>Niveau d'études</u>		
Pas de diplômes	10,3	6,3
Certificat d'études	16,-	7,1
Brevet	34,2	18,5
Baccalauréat et études supérieures	56,9	36,7
<u>C.S.P. du chef de ménage</u>		
Agriculteurs exploitants	9,7	4,1
Salariés agricoles	8,7	?
Patrons de l'industrie et du commerce	31,6	16,5
Cadres supérieurs et professions libérales	60,-	39,1
Cadres moyens	42,6	29,9
Employés	27,8	10,7
Ouvriers	19,2	} 5,7
Personnel de service	19,1	
Autres actifs	31,9	?
Inactifs	13,6	8,9

sur 100 personnes de chaque catégorie

1967 : enquête I.N.S.E.E.

1973 : enquête Secrétariat d'Etat à la Culture

Ce résultat est trompeur. Sur le court terme, ni l'automobile ni la télévision n'ont pu changer de façon significative les habitudes de fréquentation. De même, elles n'ont pas modifié les conditions d'accès aux oeuvres culturelles (possibilité de décrypter les symboles proposés). Il est donc normal que les catégories sociales les mieux pourvues en capital économique et culturel aient été simultanément les plus fortes consommatrices de spectacles et les premières à utiliser les moyens modernes de distraction/information et de transport. Comme il est normal qu'elles le soient restées (35)

Par contre, sur le long terme, il est incontestable que l'évolution des styles de vie favorisée par l'automobile et la télévision, telle que nous l'avons décrite dans la première partie de notre thèse, a eu un effet négatif sur la fréquentation des spectacles et du théâtre en particulier : constitution par les ménages d'un patrimoine de biens durables et semi-durables, développement des consommations individuelles et au domicile au détriment des consommations collectives et hors du domicile sont, parmi les phénomènes que nous avons précédemment identifiés, ceux qui sont de nature à fournir une explication pertinente aux évolutions de fréquentation observées (36). Il est de ce point de vue significatif de constater que le recul touche toutes les catégories de la population, comme le montre le tableau de la page 395.

(35) Les enquêtes récentes montrent que les spectateurs les plus assidus sont maintenant à rechercher parmi les non-possesseurs de la télévision (cf. infra), c'est-à-dire dans l'infime minorité de personnes ayant refusé l'achat, qui est pourtant quasi-systématique d'un récepteur. Bien évidemment, cette minorité appartient aux couches sociales les plus aisées. Ce sont celles-ci qui se sont approprié les premières ce media, ce sont les mêmes qui s'en éloignent également les premières. Distinction oblige...

(36) Cf. supra, 1ère Partie, chapitre 2, pages 264 et suivantes.

La civilisation de cette fin du vingtième siècle incite moins à la fréquentation des salles de spectacle, dans la mesure où il existe des distractions et des possibilités de se cultiver moins onéreuses, moins dispendieuses de temps et surtout plus aisément accessibles.

D'autre part, et bien que nous ne possédions pas de statistiques précises sur le sujet, il est permis de se demander si la perte de public, incontestablement due à une sensible diminution du public potentiel (37), n'est pas aussi le fait d'une diminution des rythmes de fréquentation : la sortie au théâtre a conservé largement son prestige, mais les difficultés qu'elle occasionne (réservation, heure tardive, prix total de la sortie) font que nos contemporains y vont moins souvent que par le passé (38).

3° en plus des facteurs liés à l'évolution socio-économique générale, il existe des facteurs plus spécifiques à la profession elle-même et qui ont également contribué à la baisse du nombre des entrées :

- l'évolution des prix, tout d'abord, qui n'a pas été inférieure à celle de l'indice des 295 postes de consommation, et qui a de toute façon dépassé celle enregistrée pour la plupart des autres produits culturels (39),
- le raccourcissement de la saison théâtrale, dont on ne peut dire d'ailleurs avec certitude s'il s'agit d'une cause ou bien d'une conséquence (40),

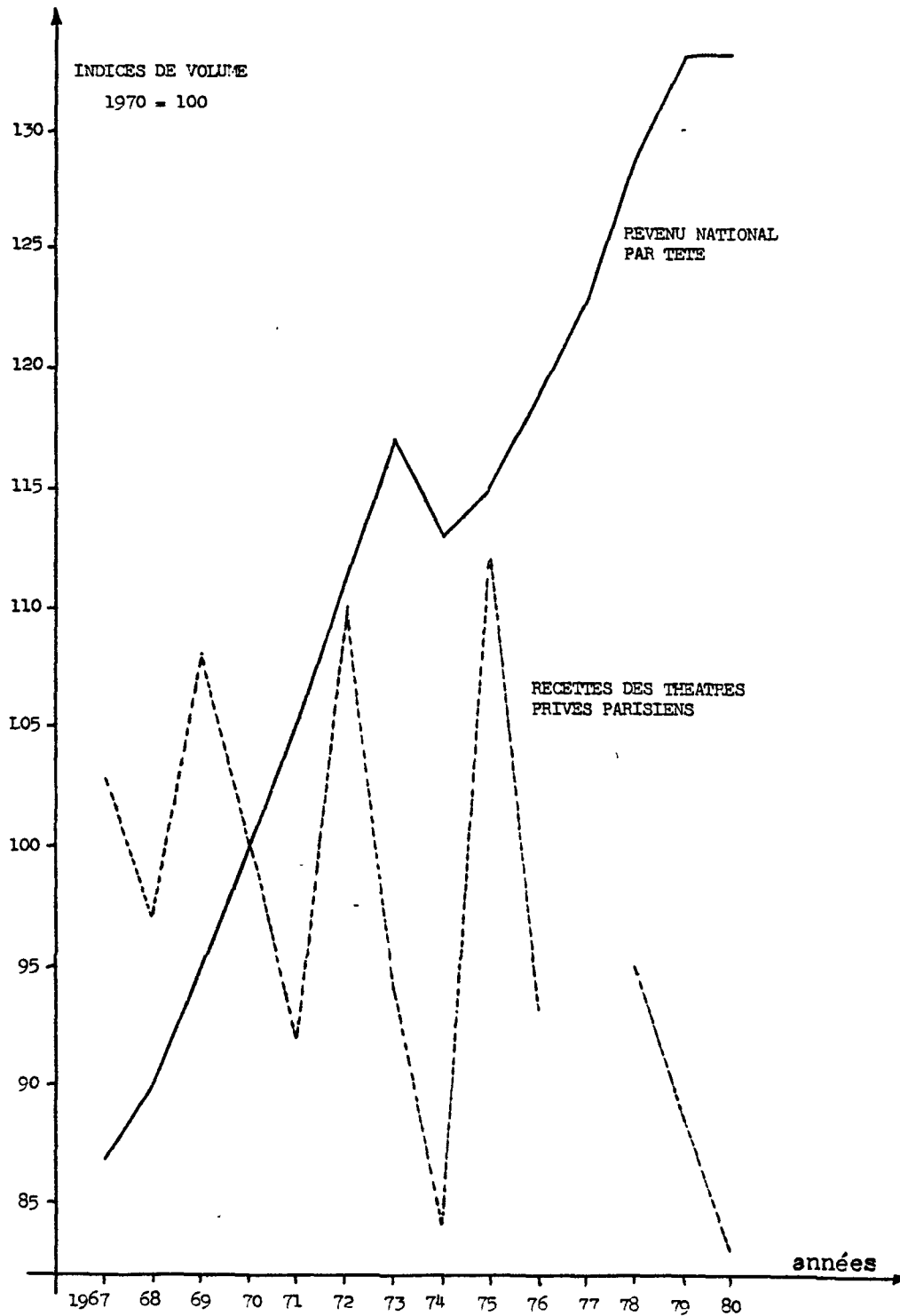
(37) Public potentiel = nombre de personnes allant au moins une fois dans l'année au théâtre.

(38) Le phénomène est en tout cas observable pour le cinéma : en douze ans (entre 1962 et 1974), la part de clientèle occasionnelle (celle qui se déplace moins d'une fois par mois) dans l'ensemble des spectateurs est passée de 50 % à 64 %, tandis que celle de la clientèle régulière ou assidue (au moins une fois par mois) régressait de 50 % à 36 %. (Source : CNC)

(39) Cf. le tableau n° 13, page 168. Le lecteur pourra également se reporter aux institutions présentées en annexe et pour lesquelles nous possédons cette information.

(40) "... le raccourcissement de la saison théâtrale, la fermeture annuelle des théâtres, qui était autrefois d'un mois, varie de deux à quatre mois, qui est la conséquence d'une désaffectation saisonnière, entraîne une baisse importante de la fréquentation globale". (P.DUX, op. cit. page 889).

Le responsable d'une troupe de province nous avouait récemment que " .. à partir de mai, les week-ends prolongés et le beau temps exercent un attrait trop fort sur la clientèle..."



— GRAPHIQUE N° 5 - EVOLUTION DU REVENU NATIONAL PAR TETE ET DES
RECETTES TOTALES DES THEATRES PRIVES PARISIENS

(Sources : I.N.S.E.E. et S.A.C.D.)

- l'essoufflement actuel de genres qui, comme le café-théâtre, avaient permis à leur apparition un renouvellement des modes d'expression dramatiques,
- le renoncement progressif par de nombreux metteurs en scène installés en province aux objectifs premiers de la Décentralisation, la préférence étant plus systématiquement donnée à la mise en oeuvre de formes esthétiques élaborées qu'à la recherche d'une véritable implantation régionale (41),
- peut-être enfin existe-t-il également un problème de répertoire : celui-ci semble trop vieux et trop conventionnel dans les théâtres privés et apparaît trop engagé (politiquement et surtout esthétiquement) dans le secteur subventionné et celui des compagnies indépendantes (41).

4° il convient en dernier lieu de s'interroger sur l'influence de la crise économique générale que connaissent les pays industrialisés depuis le milieu des années soixante-dix.

La plupart des auteurs s'accordent à reconnaître que la consommation de spectacles est très sensible à la conjoncture (42). L'observation sur la longue période (entre 1880 et 1925) des recettes (exprimées en francs constants) d'un nombre déterminé et constant de théâtres conduit D.LEROY à constater "une forte propension de ces recettes à suivre la conjoncture et à être sensibles aux effets des récessions" (43).

L'examen des courbes de fréquentation que nous avons présentées auparavant (cf. supra) ainsi que la mise en parallèle des évolutions des recettes des théâtres privés parisiens et du revenu national par tête (cf. graphique page 398) ne nous permet pas quant à nous de tirer

(41) Nous reviendrons en détail sur ces deux points particuliers dans le chapitre 2.

(42) Cf. GALLAIS-HAMMONNO, op. cit. pages 717 et sq. et B.MIEGE, op. cit. pages 471 et sq.

(43) D.LEROY, Economie des arts du spectacle vivant, op. cit. page 564.

des conclusions aussi catégoriques : le mouvement de baisse était généralement bien amorcé avant le premier choc pétrolier et la récession économique dont les effets se font sentir à partir de 1975 ne semble pas avoir accéléré le processus. Mieux même, la fréquentation tend ces deux ou trois dernières années à connaître un regain de vitalité alors que la crise accroît sans cesse le contingent de chômeurs et de faillites dans l'ensemble de l'économie.

§ 2 le public de théâtre en 1980 : marginalisation et diversification

Au cours des trente dernières années, comme nous venons de le constater, le théâtre a vu sa clientèle diminuer sensiblement, alors que dans la même période, les consommations de loisir et culture connaissent une forte croissance. Cette évolution a rejeté le mode d'expression dramatique vers une sorte de marginalité, que souligne la place déclinante qu'il occupe dans la création artistique contemporaine. Parallèlement, la diversification de l'offre depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale a provoqué un éclatement et une stratification de sa clientèle, chaque genre, chaque segment de marché, voire chaque troupe pouvant drainer un public particulier ignorant les autres genres ou les productions des autres segments ou des autres troupes.

Ce sont ces deux phénomènes que nous nous proposons de mettre en évidence au cours des développements qui vont suivre. Ceux-ci nous donneront l'occasion d'adopter à des fins d'analyse deux démarches différentes et complémentaires : macro-économique pour l'étude du premier d'entre eux, micro-économique pour celle du second.

1) marginalisation

Le théâtre est, de tous les spectacles vivants, celui qui a l'audience la plus large (44). Malgré tout, sa fréquentation ne constitue

(44) Cf. supra 1ère partie, chapitre 2, page 234.

une pratique répandue dans aucun groupe de la population ni dans aucune région : 80 % des français environ n'y vont jamais ou moins d'une fois par an (45), et la plupart des spectateurs ne se déplacent que rarement : en 1964, seulement 2 % des français âgés de 15 ans et plus prétendaient voir au moins 6 spectacles dramatiques dans l'année; fin 1980, 1,7 % déclarent se rendre souvent dans une salle de théâtre (46).

Cette constatation se retrouve dans la structure des dépenses de consommation des ménages et dans son évolution : en 1960, la consommation de théâtre et concert occupait une place déjà réduite dans le budget de nos concitoyens (2,1 % des dépenses culturelles au sens strict). La marginalité de ce type de dépenses s'est trouvée renforcée au cours des vingt dernières années dans la mesure où celles-ci ont connu le taux de croissance le plus faible dans l'ensemble des consommations de loisir et culture (à l'exception du cinéma)(47).

La faiblesse de l'audience des représentations de spectacles dramatiques est également accentuée par le caractère élitaire de leur public potentiel : l'analyse des modalités de la fréquentation théâtrale selon les principales variables socio-économiques révèle en effet des inégalités importantes entre groupes sociaux, comme le montre le tableau de la page suivante.

(45) Cf. supra, page 386.

(46) Sources : P. GUETTA, op. cit. (1964) et Centre d'Etudes d'Opinion (1980)

Ces chiffres sont vraisemblablement surestimés et ce pour deux raisons principales : tout d'abord, les refus de réponse émanent surtout de personnes ne sortant jamais; ensuite, il s'agit de pratiques déclarées et non de pratiques effectives concernant une activité socialement valorisée.

(47) En 1974, les dépenses de théâtre et concert ne représentaient plus que 1,5 % des dépenses culturelles stricto sensu (source : I.N.S.E.E.)

Les études de budget-temps confirment cette proposition : rappelons qu'en 1974, le temps journalier moyen consacré aux spectacles culturels par la population française âgée de 15 ans et plus n'était pas significativement différent de zéro (cf. supra, tableau n° 28, page 231).

	SOUVENT	DE TEMPS EN TEMPS	RAREMENT	JAMAIS	N.R.
SEXE					
homme	0,7	7,7	25,7	61,7	4,2
femme	2,5	9,7	26,7	56,1	5,-
AGE					
15 à 24 ans	1,6	7,4	26,4	62,5	2,1
25 à 34 ans	2,2	14,1	27,8	54,2	1,7
35 à 49 ans	1,7	7,6	26,1	59,7	4,9
50 à 64 ans	2,4	7,6	22,8	63,2	4,-
65 ans et plus	0,4	7,4	28,2	53,7	10,2
HABITAT					
communes rurales	0,4	3,-	23,5	66,3	6,8
- de 20.000 hab.	-	3,7	28,7	64,3	3,3
20 à 100.000 hab.	0,5	9,1	21,-	61,5	7,9
+ de 100.000 hab.	2,-	11,8	25,1	58,7	2,4
aggl. parisienne	5,7	18,-	40,-	33,5	2,8
NIVEAU D'INSTRUCTION					
primaire	0,6	2,6	20,3	69,2	7,3
primaire supérieur	-	10,9	28,2	58,4	2,5
technique, comm.	1,6	9,-	23,6	63,1	2,7
secondaire	1,9	8,5	30,9	55,7	3,-
supérieur	4,9	24,-	36,3	30,6	4,2
POSSESSION DE LA TV					
non	6,3	31,8	29,8	26,8	5,3
couleur	1,-	8,2	26,6	61,3	2,9
noir et blanc	1,4	5,9	25,5	61,6	5,6
ENSEMBLE	1,7	8,8	26,2	58,7	4,6

(sondage réalisé par le Centre d'Etudes d'Opinion du 29/9/80 au 5/10/80)

TABLEAU N° 57 - FREQUENTATION DU THEATRE (ANALYSE SOCIO-DEMOGRAPHIQUE)

Comme nous l'avons déjà observé dans notre première partie (48) c'est le long de la variable "niveau d'instruction" que s'ordonnent les plus fortes disparités : près de 30 % des personnes interrogées ayant un niveau d'étude supérieur déclarent fréquenter les salles de théâtre souvent ou de temps en temps, contre 3,2 % des personnes ayant un niveau d'instruction primaire, et à peu près 10 % pour les autres catégories (primaire supérieur, technique, secondaire). Même s'il convient, pour des raisons plusieurs fois mentionnées, d'accueillir ces résultats avec quelque réserve (49), les ordres de grandeur qu'ils révèlent sont suffisamment significatifs pour que l'on puisse conclure à l'influence déterminante de cette variable sur la fréquentation.

L'influence du sexe semble par contre plus minime, même si les femmes semblent des spectateurs plus assidus que les hommes (50). De même, et ceci est plus surprenant, l'âge ne semble pas jouer un rôle aussi décisif que l'on pourrait imaginer a priori. Tout juste peut-on noter que la tranche des 25-34 ans est un peu plus réceptive au mode d'expression dramatique, sans toutefois que les pratiquants réguliers soient beaucoup plus nombreux que dans les autres tranches, et que les personnes âgées de plus de 65 ans répugnent à des sorties fréquentes, pour des raisons que l'on peut facilement comprendre (51)

(48) Cf. supra, 1ère partie, chapitre 2, page 241.

(49) C'est chez les gens instruits que la valorisation des pratiques "cultivées" est la plus importante : il est donc vraisemblable que la surestimation des fréquences augmente avec le niveau d'instruction et ainsi que les écarts entre les différentes catégories ne sont pas aussi larges que les données brutes pourraient le laisser croire (cf. supra note (46), page 401).

(50) Résultat en contradiction avec ceux des enquêtes de 1967 (INSEE) et 1973 (S.E.C.) - cf. supra tableau n° 56, page 395 - dans lesquelles il apparaissait que les femmes avaient un taux de pratique plus faible que les hommes pour toutes les activités rattachées à la "culture légitime", et donc pour le théâtre en particulier.

(51) Là aussi, les résultats sont contraires aux indications livrées par les enquêtes de 1964 (SEMA), 1967 et 1973 qui montraient sans conteste que la fréquentation était une fonction décroissante de l'âge.

On constate par contre sans surprise que la fréquentation croît avec le degré d'urbanisation : cela tient tout d'abord au fait que l'offre augmente en quantité et surtout en variété avec la taille de l'agglomération, et ensuite au fait que c'est aussi dans les grandes villes que l'on trouve la plus forte concentration de diplômés de l'enseignement supérieur, catégorie dans laquelle il faut précisément chercher la majeure partie du public potentiel du théâtre.

L'enquête du Centre d'Etudes d'Opinion ne fournit aucune indication quant à l'influence de la catégorie socio-professionnelle (du chef de ménage ou de l'interviewé) sur la fréquentation des spectacles dramatiques. Cette omission n'est pas trop importante dans la mesure où cette variable est quelque peu redondante avec d'autres qui, elles, ont fait l'objet d'une investigation, comme le niveau d'instruction ou le type d'habitat (52) : si l'on se réfère aux enquêtes précédentes (SEMA, 1964 - INSEE, 1967 et S.E.C., 1973), on constate que la hiérarchie des taux de fréquentation est homologue à celle des niveaux de notre enseignement. Les éléments issus des classes sociales les plus favorisées (dont le chef de ménage est cadre supérieur ou moyen, membre d'une profession libérale ou, dans une moindre mesure, patron de l'industrie ou du commerce) ont une probabilité d'accès au répertoire dramatique très nettement supérieure à celle des autres catégories sociales. La même observation portant sur la C.S.P. individuelle infléchit quelque peu la remarque précédente : élèves, étudiants, inactifs et cadres moyens sont plutôt plus nombreux dans le public du théâtre que les cadres supérieurs ou, a fortiori, les membres des autres groupes sociaux (53).

(52) Comme nous l'avons déjà signalé à propos de travaux effectués par P. BOURDIEU et A. DARBEL (cf. supra lère Partie, chapitre 2, section 4 page 294), le niveau d'instruction étant donné, la connaissance de la catégorie socio-professionnelle ou de l'habitat ne fournit que peu d'informations supplémentaires.

(53) Nous reviendrons en détail sur cette particularité dans le point suivant (cf. infra).

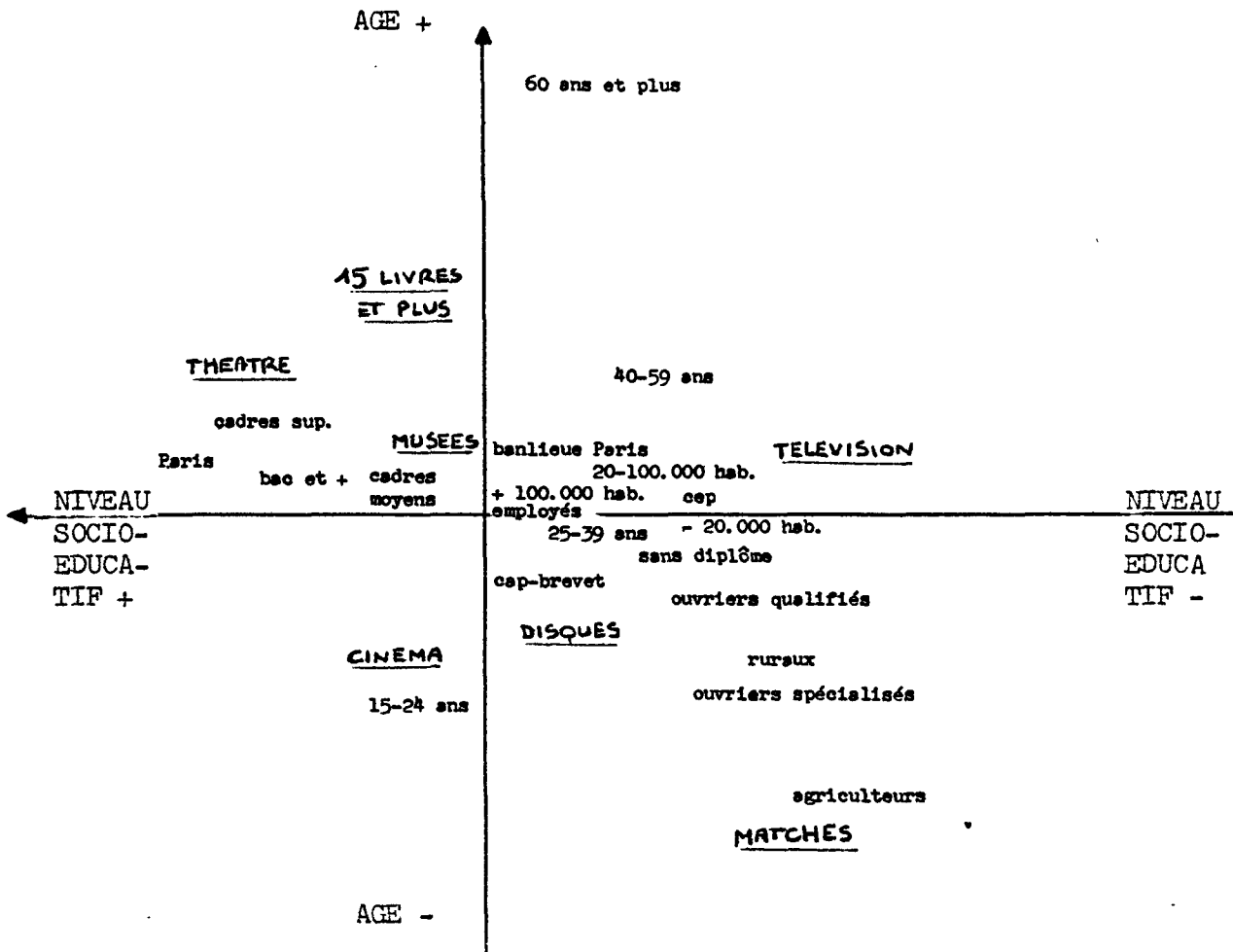
Dernière particularité, : la fréquentation est très nettement supérieure chez les individus ne possédant pas la télévision que chez ceux disposant d'un récepteur (noir et blanc ou couleur). Le taux de pénétration de cet appareil dans la population française est tel que son achat est quasiment systématique, quel que soit son prix ou le revenu de l'acquéreur. La non-acquisition est devenue désormais un acte volontaire de mise à distance d'un mode de distraction jugé facile, voire aliénant (54). Bien que nous manquions d'information sur ce sujet on peut facilement supposer que ce volontarisme est le fait de jeunes ménages dont le niveau de conscience est suffisamment développé, c'est-à-dire vraisemblablement diplômés et/ou issus des catégories sociales les plus favorisées. Le constat précédent (à savoir fréquentation plus élevée chez les non-possesseurs de TV) n'est donc en aucun cas contradictoire avec les relations mises en évidence antérieurement (à savoir : fréquentation croissante avec le niveau d'instruction et le statut social).

L'ensemble des résultats que nous venons de commenter confirme ainsi ce que la quasi-totalité des enquêtes disponibles montrent depuis une vingtaine d'années : la clientèle de théâtre est étroite et élitaire. Si nous examinons la position de cette activité dans l'espace des pratiques culturelles tel qu'il a été construit à partir de l'enquête de 1973 (S.E.C.), nous constatons que c'est une des activités les plus fortement liées au niveau socio-éducatif (55).

La sensible baisse de fréquentation observée depuis trois décennies, à un moment où d'autres consommations connaissent un essor remarquable, a accentué davantage la marginalité de ce mode d'expression. Certes, le théâtre, par nature, subit le poids de trop de contraintes pour pouvoir prétendre à une très large diffusion : offre limitée, produit peu reproductible et difficile d'accès (localisation, date, horaire,

(54) Cf. supra, 1ère partie, chapitre 2, section 3, pages 257 et sq.

(55) Cf. graphique page suivante. Nous serons conduits ultérieurement à nuancer quelque peu cette affirmation.



GRAPHIQUE N° 6 :
 POSITION DU THEATRE ET DE QUELQUES AUTRES ACTIVITES CULTURELLES
 DANS L'ESPACE SOCIAL (d'après Pratiques Culturelles des Français)

durée, coût total de la sortie). Et il ne peut non plus bénéficier, comme la plupart des autres spectacles vivants (sauf la danse) de l'effet amplificateur des principaux media (56).

(56) Les concerts, par exemple, ont un public plus réduit que celui du théâtre. L'audience du mode d'expression musical dans la population française est par contre beaucoup plus forte, et ce grâce au disque, à la radio et à la télévision. Le théâtre quant à lui, ne peut être enregistré (sauf cas vraiment très particulier), supporte mal la diffusion radiophonique et la profession ne se reconnaît pas dans les pièces présentées à la télévision.

Cependant, l'exemple de pays voisins (Allemagne Fédérale, Grande-Bretagne) témoigne que le genre dramatique peut encore occuper une place non négligeable dans la culture d'une collectivité (57).

En France, par contre, le théâtre reste largement en retrait par rapport à d'autres manifestations artistiques et culturelles. Il a perdu quelque peu sa clientèle traditionnelle (héritée de la tradition bourgeoise du XIX^e siècle)(58), et cette perte n'a pas été compensée par l'élargissement de la base sociale de son public. Malgré l'oeuvre considérable de J.VILAR et des troupes de la Décentralisation, le théâtre n'a pas su (ou n'a pas pu) conquérir un public populaire : ses adeptes restent encore socialement et intellectuellement privilégiés (59).

Mieux même, ce phénomène de marginalisation a été renforcé par l'éclatement et la stratification du public, chaque segment de marché, voire chaque troupe ayant acquis un degré d'autonomie important par rapport aux autres segments ou aux autres troupes, comme nous nous proposons de le montrer maintenant.

2) diversification

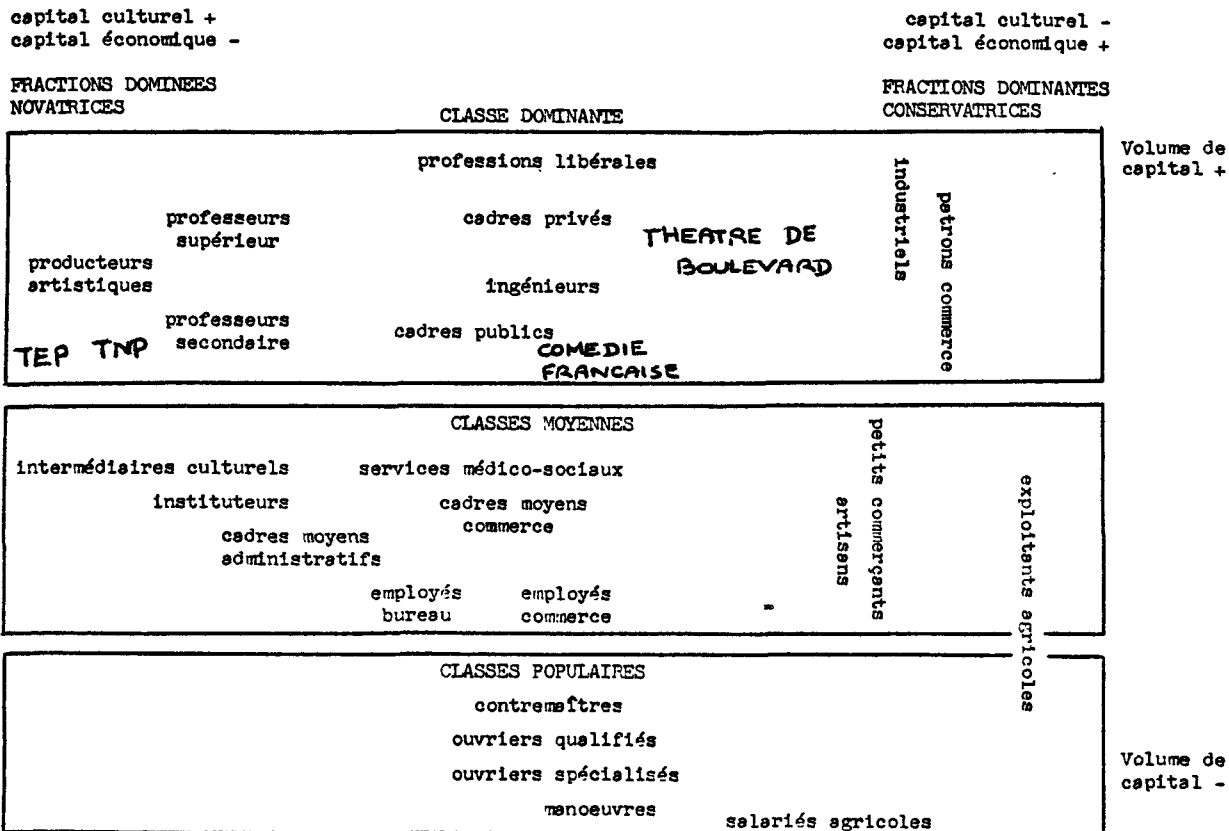
Il est traditionnel d'opposer en France le théâtre de boulevard

(57) Le modèle allemand, par exemple, a toujours fasciné les hommes de théâtre français. Il est vrai que les théâtres d'outre-Rhin reçoivent des subventions sans commune mesure avec les moyens dont disposent les institutions françaises. Le financement y est très décentralisé (municipalités, Länder) et chaque ville importante est dotée d'un théâtre et d'une troupe permanente nombreuse et de qualité. Cf. à ce sujet le numéro spécial consacré au théâtre allemand par la revue Théâtre/Public (n° 37, janvier-février 1981).

(58) Cf. à ce sujet, D.LEROY, op. cit. pages 214 et suivantes.

(59) Ne pas perdre de vue cependant que, si le public de théâtre est à rechercher dans les catégories sociales du haut de l'échelle (cadres, professeurs, professions libérales, etc.), cela ne signifie en aucun cas que cette activité est habituelle pour les membres de ces catégories. Les pratiquants y sont plus nombreux que dans les autres, mais ils restent néanmoins minoritaires dans leur propre groupe : un quart seulement des diplômés de l'enseignement supérieur déclarent fréquenter le théâtre souvent ou de temps en temps (cf. supra, tableau n° 57, page 402).

et le théâtre d'avant-garde. La place occupée par certaines institutions théâtrales dans l'espace des positions sociales et des styles de vie selon le schéma utilisé par Pierre BOURDIEU (60), rend compte de cette opposition comme révélatrice de l'antagonisme entre fractions de la classe dominante.



Bien évidemment, le schéma précédent réaffirme, si besoin en était, l'existence d'une relation croissante entre fréquentation du théâtre et volume de capital (richesse matérielle et/ou richesse intellectuelle), conformément à ce que nous avons écrit tout au long de ce paragraphe. Son principal intérêt, pour ce qui nous concerne, tient au fait qu'il enrichit cette relation d'une distinction secondaire homologue aux différences existant entre les fractions de la classe dominante et

(60) Cf. P. BOURDIEU, La Distinction, op. cit. ainsi que supra 1ère Partie chapitre 2, section 4, page 304.

expliquées par les différences entre les structures du capital : les fractions dont la reproduction repose principalement sur l'accumulation de capital symbolique sont attirées par le théâtre exprimant une contestation de l'ordre établi (avant-garde, théâtre "populaire" dont le T.N.P. de VILAR est le meilleur représentant), alors que la fraction dont la reproduction est fondée sur l'accumulation de capital économique affectionne le théâtre dans lequel elle se reconnaît (le "boulevard") :

"Pour les intellectuels ... des pratiques comme la fréquentation du théâtre ... obéissent en quelque sorte à la recherche du maximum de rendement culturel pour le moindre coût économique, ce qui implique le renoncement à toute dépense ostentatoire et à toutes gratifications autres que celles que procure l'appropriation symbolique de l'oeuvre ... C'est de l'oeuvre elle-même, de sa rareté et du discours qu'ils tiendront à son sujet ... et par lequel ils s'efforceront de s'approprier une part de sa valeur distinctive, qu'ils attendent le rendement symbolique de leur pratique. A l'opposé, les fractions dominantes font de la soirée au théâtre une occasion de dépense et d'exhibition de la dépense. On "s'habille",... on prend les places les plus chères des théâtres les plus chers ... On choisit son théâtre comme on choisit une boutique, marquée de tous les signes de la qualité et propre à mettre à l'abri des mauvaises surprises et des fautes de goût : un auteur connaissant son métier ... des acteurs connus pour leur aptitude à entrer dans le rôle ... une pièce enfin qui enferme tout ce qu'il faut pour plaire, sans une once de complaisance ou de vulgarité."(61)

Si cette opposition fondamentale est toujours pertinente, elle a à notre sens quelque peu perdu de sa vigueur (62) et doit surtout

(61) P. BOURDIEU, La Distinction, op. cit., pages 305 et 306. Se reporter également à l'analyse que fait BOURDIEU (op. cit. pages 262 à 265) des critiques parues dans la presse au sujet de la pièce de Françoise DORIN, "Le Tournant", critiques révélatrices de l'image que se renvoient mutuellement les deux fractions de la classe dominante.

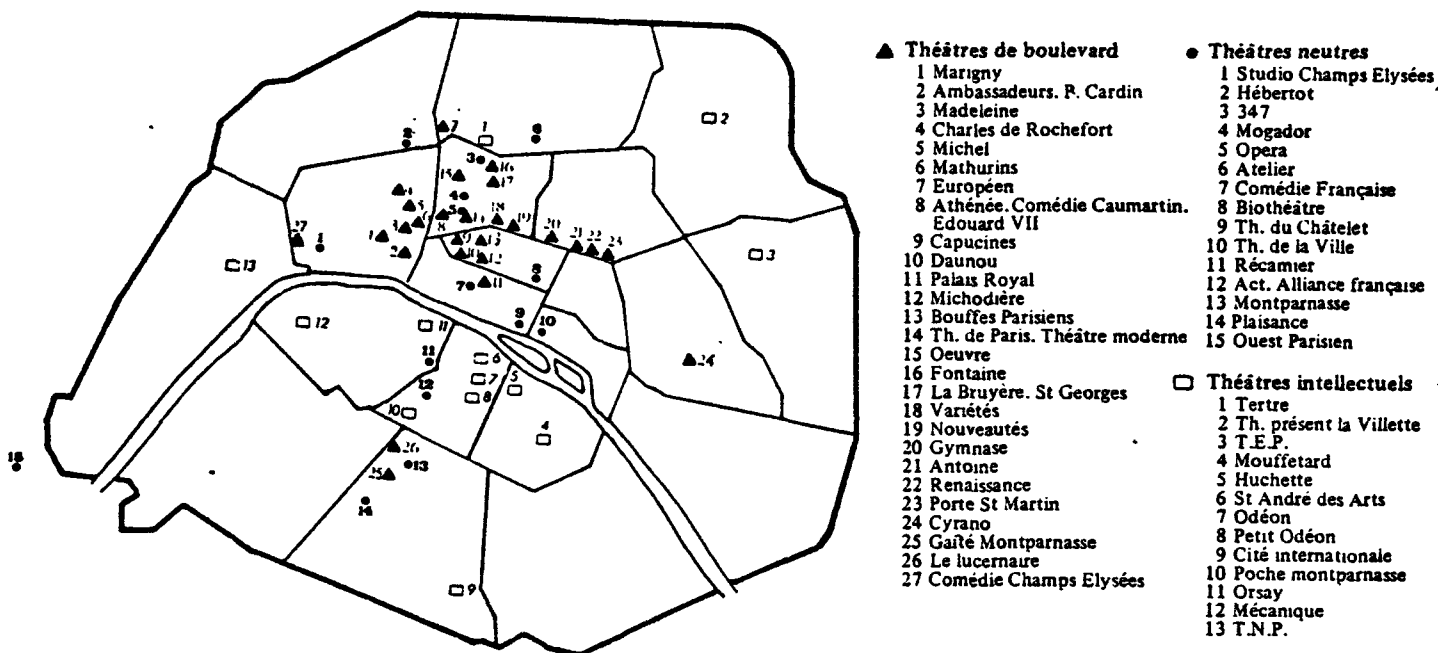
(62) Souvenons-nous que le théâtre privé a perdu au cours des trois dernières décennies entre 30 et 40 % de sa clientèle (cf. supra), qu'il ne révèle plus, à de très rares exceptions près, de nouveaux auteurs et qu'il connaît des difficultés financières importantes. Le théâtre de "boulevard" est malade, et n'est plus un terrain privilégié d'affrontement entre "doctes" et "mondains". Quant aux théâtres de la rive gauche, beaucoup d'entre eux ont disparu .

être agrémentée de distinctions plus fines susceptibles de mieux rendre compte de l'évolution du théâtre de ces dernières années. La rivalité "théâtre populaire ou d'avant-garde/théâtre de boulevard" est d'abord et avant tout "parisienne" et fait un peu trop fi d'autres manifestations qui ont leur importance dans la vie dramatique française. Une analyse détaillée du public de théâtre se doit de tenir compte d'une part de l'extrême diversification des formes et courants esthétiques qui se manifeste depuis une dizaine d'années environ, et d'autre part de la réussite incontestable de certaines troupes de la décentralisation, réussite qui ne réduit pas la création théâtrale française à quelques événements parisiens.

Les caractéristiques de la demande dépendant dans ce secteur peut-être plus encore que dans d'autres de la variété de l'offre, il nous semble nécessaire dans un premier temps d'étudier la composition et les motivations du public selon une segmentation géographique apte à rendre compte des différences existant dans la diversité des formes théâtrales proposées. Nous compléterons ensuite cette approche par une analyse utilisant la segmentation par grands types d'institutions.

1° Paris et province

Le théâtre à Paris est d'une extrême richesse et d'une extrême diversité : 4 théâtres nationaux, une cinquantaine de théâtres privés,



trois théâtres municipaux (Théâtre de la Ville, Espace Cardin, Théâtre Marigny), auxquels il faut ajouter de nombreux autres lieux occupés de façon permanente ou temporaire par des compagnies indépendantes ou des troupes de café-théâtre (Bouffes du Nord, Théâtre Oblique, etc.). L'offre est encore plus large si l'on examine l'ensemble de l'agglomération parisienne, puisque l'on trouve dans la proche banlieue deux Centres Dramatiques Nationaux (Nanterre et Aubervilliers), ainsi que plusieurs théâtres, municipaux ou non, ayant une activité régulière et de qualité (Boulogne-Billancourt Gennevilliers, Sartrouville, Ivry, Vitry, Saint-Denis, Vincennes, etc.).

La diversification de l'offre est le produit d'une évolution récente puisqu'à la Libération les parisiens ne disposaient que des théâtres privés et de la Comédie Française (63). Cette diversification, qui s'est superposée à une sensible baisse de la fréquentation, a conduit à un éclatement du public par genre et par lieu. Dans son rapport au Conseil Economique et Social, Pierre DUX mentionnait en 1977 : "...le public de théâtre s'est profondément diversifié. Il y avait autrefois un public de théâtre; il y a maintenant des publics, un cloisonnement des spectateurs en groupes, en familles d'esprit, attirés spécifiquement par telle ou telle formule de théâtre" (64). Reprenant à son compte une typologie proposée par M. VESSILLIER (65), il distinguait quatre segments principaux :

- un public amateur de spectacles à la mode, de pièces de divertissement, jouées dans un cadre prestigieux (certaines salles de la rive droite : Théâtre des Variétés, Comédie des Champs Elysées, etc.),

(63) Quelques points de repère : création du T.N.P. en 1951, du T.E.P. en 1963. L'année 1965 voit l'ouverture du Théâtre de la Commune (Aubervilliers) et du Théâtre des Amandiers (Nanterre). Le Théâtre du Soleil a été fondé en 1967. La Compagnie Renaud-Barrault a repris son indépendance en 1968, etc.

(64) "Le Développement des activités théâtrales" - Rapport présenté par Pierre DUX à la séance du 25 octobre 1977. du Conseil Economique et Social.

(65) M. VESSILLIER - La crise de vieillissement du théâtre privé - op. cit.

- un public voisin du premier, mais composé de plus nombreux cadres moyens, d'artisans et de commerçants, amateur également de spectacles de divertissement et fréquentant les théâtres moins élégants
- le public "universitaire" attiré par les spectacles de recherche, les spectacles intellectuels ou le café-théâtre (66)
- le public "populaire et universitaire", constitué par les couches supérieures de la classe ouvrière, les employés, les petits fonctionnaires et surtout les intellectuels, qui fréquente les théâtres populaires (T.E.P., Théâtre de la Ville, Théâtre de la Commune, etc.)

Nous ne possédons pas de statistiques précises permettant d'étayer cette proposition. Néanmoins, les quelques chiffres à notre disposition (cf. infra) ainsi que le témoignage des professionnels que nous avons rencontrés sont plutôt de nature à la corroborer, chacun des genres ou chacune des compagnies drainant un public particulier souvent insensible aux manifestations des autres genres ou des autres compagnies (67).

(66) La plupart des théâtres intellectuels de la rive gauche ayant disparu (les Noctambules, le Théâtre du Quartier Latin, le Vieux Colombier, le Théâtre Récamier, le Théâtre de Lutèce, etc.) le public universitaire s'est tourné vers des compagnies comme celles de Bernard SOBEL (Théâtre de Gennevilliers), Antoine VITEZ (Théâtre des Quartiers d'Ivry), Jacques LASSALLE (Studio-théâtre de Vitry), le Théâtre de l'Aquarium (d'origine et de tradition soixante-huitarde) ou vers les spectacles montés par de jeunes metteurs en scène à la mode (Daniel MESGUISCH, Bruno BAYEN, etc.).

(67) Quelques citations parmi d'autres : "Depuis 1968, il y a DES publics de théâtre. Le théâtre ne rassemble plus, il divise" (Josyane HORVILLE, administratrice du Jeune Théâtre National) - "A Paris, il existe des chapelles ... je suis parti en province à cause de cela" (Daniel BENOIN, Directeur de la Comédie de Saint-Etienne).

Certaines compagnies ont réussi à fidéliser un public, pas nécessairement amateur de théâtre (donc peu perméable aux autres genres), mais surtout motivé, intellectuellement ou politiquement, par les thèmes développés dans les spectacles. L'exemple le plus souvent cité est celui du Théâtre de l'Aquarium. Il suffit alors d'une production en rupture avec l'image incrustée chez les inconditionnels pour poser immédiatement problème (cf. l'échec du spectacle Flaubert monté par cette compagnie ... qui s'est bien rattrapée depuis).

Lyon est, avec Paris, le seul centre urbain où l'offre de théâtre est abondante et diversifiée. La ville dispose de dix-sept lieux fixes de spectacle (danse et théâtre - environ 6000 places offertes au public) et accueille chaque année un festival de théâtre universitaire. Lyon abrite un Centre Dramatique National (le Théâtre du 8°, anciennement Théâtre du Cothurne (68)), ainsi qu'un Centre Dramatique National pour l'Enfance et la Jeunesse (le Théâtre des Jeunes Années). La Municipalité enfin subventionne quelque quarante compagnies indépendantes (69). Et Villeurbanne n'est pas très loin ... Cette variété d'offre se retrouve, comme à Paris, dans la diversité des publics : la bourgeoisie lyonnaise fréquente le Théâtre des Célestins (J. MEYER), spécialisé dans les pièces de "boulevard". Le Théâtre du 8° (Jacques WEBER) remonte la pente après les années d'austérité imposées par Robert GIRONES et touche un public comparable à celui des autres Centres Dramatiques Nationaux (cf. infra). Des compagnies comme celle de Gilles CHAVASSIEUX (Les Ateliers) font fructifier l'héritage de la Décentralisation (70), alors que des metteurs en scène à l'esthétique plus froide et plus sophistiquée (Bruno BOEGLIN, Jean-Louis MARTINELLI) s'adressent à un public surtout intellectuel.

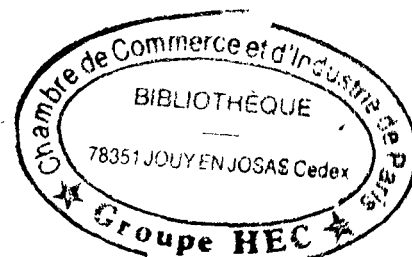
(68) Qui connut son heure de gloire entre 1968 et 1975 sous la direction de Marcel MARECHAL.

(69) Subventions de la Municipalité lyonnaise au théâtre en 1981 :

- Opéra	: 19.396.276 F
- Auditorium	: 10.547.804 F
- Théâtre des Célestins	: 6.941.264 F
- Théâtre du Huitième	: 2.226.614 F
- Subventions diverses aux compagnies :	2.110.000 F

(source : Télérama, n° 1621, 4 février 1981, page 122).

(70) "On a un public très jeune (lycéens, étudiants) Une minorité vient du troisième âge. On a des enseignants. Un noyau très important vient des comités d'entreprise (je viens de la Décentralisation, j'ai été adjoint de PLANCHON après ROSNER). On a des liens très forts avec les collectivités. Le gros de notre public a entre 20 et 40 ans". (entretien avec Gilles CHAVASSIEUX, février 1981).



Le reste du territoire français connaît plutôt un état de pénurie en matière d'offre théâtrale : la plupart des grandes villes abritent soit un Centre Dramatique National, soit une Maison de la Culture ou un Centre d'Action Culturelle (71). Seuls les premiers sont des foyers permanents de création, les M.C. et C.A.C. n'étant que des structures d'accueil. Autour de ces institutions gravitent quelques compagnies dramatiques qui connaissent pour beaucoup d'entre elles des difficultés financières importantes et qui généralement n'ont ni salle de théâtre à demeure ni activité permanente.

A cette pénurie d'offre correspond bien évidemment une demande limitée : le public de province, quand il n'est pas réduit à fréquenter les spectacles des tournées KARSENTY-HERBERT (72), est en fait à l'image du Centre Dramatique National le plus proche qui est souvent en situation de monopole (73), ou de la compagnie dramatique qui possède les qualités et les moyens financiers suffisants pour avoir un rayonnement régional (74) Le public visé par les troupes qui s'inspirent des principes de la Décentralisation est assez fortement lié à l'institution scolaire et mord de façon sensible sur les classes moyennes, comme nous allons le voir dans le point suivant.

(71) A l'exception de Nantes et Bordeaux qui, comme l'ouest et le sud-ouest, sont dans une situation de pénurie encore plus marquée.

(72) Rappelons qu'il n'y a pas de théâtres privés en province (sauf à Bordeaux et Carcassonne). Les amateurs de théâtre de boulevard (la bourgeoisie locale ?) doivent attendre le passage de la tournée ... ou se contenter de la télévision.

(73) Le Grenier de Toulouse, par exemple (Directeur : Maurice SARRAZIN) contrairement à la plupart des Centres Dramatiques Nationaux, ne pratique pas l'animation culturelle. Sa situation de monopole au niveau régional ainsi que le renom de la troupe et de son directeur lui permettent de faire salle comble sans avoir recours à ce moyen d'action en direction du public.

Le lecteur pourra également se reporter à l'exemple de la Comédie de Saint-Etienne (cf. en annexe) qui jouit d'un privilège à peu près comparable, les stéphanois n'ayant à choisir qu'entre les spectacles proposés par la Comédie et ceux programmés à la Maison de la Culture.

(74) Cf. en annexe l'exemple des Spectacles de la Vallée du Rhône. Le Théâtre Populaire de Lorraine fournit une autre illustration de ce type d'activité.

TABLEAU N° 58 - STRUCTURE DU PUBLIC DE DEUX THEATRES NATIONAUX

1. structure du public de la Comédie Française en 1974

cadres sup. et professions libérales	34,2
étudiants et lycéens	24,6
employés et cadres moyens	21,9
inactifs	9,1
retraités	3,5
professions artistiques	2,6
artisans et commerçants	1,4
ouvriers	1,3
	<hr/>
	100,-

source : enquête C.N.R.S., citée par G.GUETTE in
Etude Inter-théâtres, nov. 1975, page 2

A la Comédie Française, les trois-quarts des abonnés
sont originaires des 15°, 16° et 17° arrondissements
de Paris, ainsi que de Neuilly.

source : Comédie Française

2. structure du public du Théâtre de l'Est Parisien (1980 ?)

Le public du T.E.P. est en majorité originaire des
arrondissements "est" de Paris (11°, 19° et 20°).

Il est surtout composé d'instituteurs, d'enseignants
et d'employés (en gros ce que l'on appelle la petite
bourgeoisie), avec toutefois un faible pourcentage
de smicards.

Les abonnés représentent environ les deux-tiers du
public

source : T.E.P.

2° le public des principales institutions

- les Théâtres Nationaux (cf. tableau n° 58, page 415) : quatre sur cinq sont parisiens et doivent donc faire face à une concurrence importante qu'ils surmontent de façons assez variées. La Comédie Française, établissement de prestige, a un public captif, socialement et surtout géographiquement délimité (75). Le Théâtre de Chaillot, symbole du théâtre populaire entre 1951 et 1965, a considérablement souffert de son changement de vocation lié à la reconstruction de sa salle et a maintenant l'image d'un théâtre intellectuel (que l'arrivée d'Antoine Vitez n'a sans doute pas altérée)(76). Le Théâtre de l'Est Parisien se situe, de par son histoire et sa politique de création et d'animation (cf. en annexe), dans la ligne des théâtres de la Décentralisation : son public est constitué par la fraction des classes moyennes à capital culturel dominant (employés, enseignants du secondaire, instituteurs, etc.). Le Théâtre National de Strasbourg, quant à lui, à cause de son origine et de sa situation géographique, peut être assimilé aux Centres Dramatiques Nationaux.
- Les Centres Dramatiques Nationaux (cf. tableau n° 59, page 417) : l'ambition avouée des troupes de la Décentralisation était la conquête du public populaire. Même si la composition de leur public n'est pas aussi élitaire que celle des théâtres privés parisiens ou des théâtres d'avant-garde, force est de constater que cet objectif est loin d'avoir été atteint. Dans leur ville d'implantation, les C.D.N. ont conquis, de façon plus ou moins durable et avec plus ou moins de succès (la politique de création et d'animation du Centre étant de ce point de vue décisive) un public jeune et très fortement lié à l'institution scolaire (plus de 50 % dans la plupart des cas) : le type de pièces proposées, la généralisation des abonnements à tarif réduit, les actions d'animation principalement tournées vers l'éducation nationale sont de

(75) L'Administration de cette noble et vieille institution nous avouait pouvoir remplir la salle pendant plusieurs années rien qu'avec les abonnements (et sans faire complètement disparaître les listes d'attente ...).

(76) Le public qui faisait la force du T.N.P. de VILAR a été récupéré en partie par le T.E.P. mais surtout par le Théâtre de la Ville.

TABLEAU N° 59 - STRUCTURE DU PUBLIC DES CENTRES DRAMATIQUES

1. structure du public de la Comédie de Saint-Etienne
(abonnements saison 1979/1980)

scolaires	40,5
étudiants	12,5
enseignants	15,-
employés	15,-
prof. libérales, commerçants, cadres, patrons	8,-
ouvriers	6,-
agriculteurs	1,-
retraités, sans profession	2,-
	<hr/>
	100,-

source : Comédie de Saint-Etienne

2. caractéristiques du public d'autres C.D.N. (1980 ?)

Béziers : public très lié à l'enseignement dans
les grandes villes, plus proche du
public d'"Au théâtre ce soir" dans
les petites villes

Caen : public scolarisé à 50 % au moins

Reims : public également très scolarisé avec une
particularité : très peu d'étudiants et
de professeurs de faculté (Reims est
pourtant une ville universitaire impor-
tante)

source : C.D.N. de Béziers, Caen et Reims

THEATRES PRIVES

1. composition du public du Théâtre de l'Oeuvre (1980 ?)

industriels, universitaires, jeunes,
cadres - pas d'ouvriers
public très "à la mode" pour les premières
source : entretien avec G. HERBERT, directeur
du Théâtre de l'Oeuvre

2. composition du public du Poche-Montparnasse (1980 ?)

public intellectuel : professions libérales,
cadres supérieurs, étudiants
le public "mord" davantage à droite sur celui
du "boulevard" et à gauche sur celui du secteur
subventionné pour les grands succès (ex. : "Le
Premier" d'I. HOROVITZ)
source : entretien avec Mme DELMAS, directrice
du Théâtre de Poche

TABLEAU N° 60 -
STRUCTURE DU
PUBLIC DES
THEATRES
PRIVES

COMPAGNIES INDEPENDANTES

1. structure des abonnements du Théâtre Populaire de Lorraine
(saison 1979/80) à Thionville et à Longwy

	THIONVILLE	LONGWY
enseignants	57,81	50,35
étudiants	16,51	23,02
ouvriers	1,65	2,16
employés	15,24	11,51
professions libérales	2,66	0,72
femmes au foyer	0,76	1,44
cadres	3,04	7,19
commerçants	0,38	0,72
chômeurs	1,39	1,44
retraités	0,56	1,44
	<u>100,-</u>	<u>100,-</u>

source : T.P.L.

2. caractéristiques du public d'autres compagnies indépendantes

Spectacles de la Vallée du Rhône (Valence) : un peu
plus de la moitié du public est constitué
par des scolaires, étudiants et enseignants.
Le reste comprend des cadres moyens, des
employés et des militants ouvriers

Les Ateliers (Lyon) : le public est essentiellement
jeune (lycéens, étudiants). On trouve
également des enseignants, des responsables
de comité d'entreprise ainsi qu'une minorité
de personnes du troisième âge

source : S.V.R., les Ateliers.

TABLEAU N° 61 -
STRUCTURE DU
PUBLIC DES
COMPAGNIES
INDEPENDANTES

- nature à expliquer de façon satisfaisante cette particularité (77).
- les théâtres privés (cf. tableau n° 60, page 418) : compte tenu de la disparition de nombreux théâtres de la rive gauche, la clientèle des théâtres privés est en gros celle du "boulevard", avec les nuances que cela peut suggérer (cf. supra la segmentation proposée par P.DUX)(78).
 - les compagnies indépendantes (cf. tableau n° 61, page 418) : c'est dans cette catégorie que l'on rencontre la plus grande diversité, sans doute parce que les institutions qui la composent sont elles-mêmes très différentes les unes des autres. A Paris, on retrouve l'expression de la plupart des courants esthétiques et politiques, qui drainent chacun un public particulier, à l'exception des spectacles de pur divertissement. Certaines compagnies ont pignon sur rue et une clientèle fidèle au recrutement plus ou moins large (Renaud-Barrault, le Théâtre du Soleil, l'Aquarium, etc.)(79), d'autres, moins connues ou au répertoire plus difficile, sont fortement tributaires de la critique, leur public pouvant varier de façon importante selon le type de spectacle proposé (80). Il faut enfin parler de certains spectacles occasionnels comme ceux montés par Robert HOSSEIN au Palais des Sports qui mobilisent sur une courte durée une clientèle très importante, vraisemblablement

(77) Il existe bien sûr des différences entre les Centres qu'expliquent des différences de politique ou de situation (cf. à ce sujet les exemples de la Comédie de Saint-Etienne et du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers) Malgré tout, la forte scolarisation du public et l'absence dans celui-ci de représentants de la bourgeoisie (patrons, industriels, commerçants, voir cadres supérieurs) sont des caractéristiques communes à chacun d'entre eux. Nous y reviendrons.

(78) Les deux exemples que nous présentons dans le tableau n° 60, faute d'informations sur d'autres théâtres, sont malheureusement un peu atypiques : le Théâtre de l'Oeuvre et surtout le Poche-Montparnasse ont une tradition plus "intellectuelle" que de nombreux autres théâtres privés. On remarquera toutefois qu'ils touchent un public assez différent de celui du secteur subventionné.

(79) Une enquête effectuée par le C.N.R.S. montrait curieusement que le Théâtre du Soleil avait en 1972 un public dont la structure était comparable à celui de la Comédie Française (cf. Etude Inter-Théâtres, op. cit.). L'enquête ne précisait pas si les clientèles étaient complètement ou partiellement disjointes.

(80) Cf. en annexe l'exemple de la compagnie "Les Athévains".

peu sensible dans sa majorité aux autres manifestations théâtrales parisiennes (81). Les compagnies de province, quant à elles, sauf les plus marginales d'entre elles, se réclament volontiers des idées de la Décentralisation et, avec les mêmes méthodes et les mêmes ambitions (mais avec des moyens plus réduits) touchent un public comparable à celui des Centres Dramatiques (82).

- les cafés-théâtres recrutent une clientèle jeune (capable de supporter des conditions d'inconfort parfois redoutables) et plutôt intellectuel.
- les festivals enfin présentent une intéressante diversité : au public universitaire et gauchisant de Nancy s'oppose le public amateur de spectacles à la mode du Festival d'Automne de Paris. Quant à Avignon, son public était il y a une trentaine d'années celui du T.N.P. (enseignants, cadres, couches supérieures des classes moyennes)(83) et a évolué au gré des fluctuations et des remous qui ont traversé son histoire récente : remuant et contestataire après 1968 (création de l'"off-Avignon"), il s'est stabilisé depuis et ressemble d'assez près à celui de la Décentralisation.

(81) Le succès des spectacles de R.HOSSEIN repose sur trois données fondamentales : d'abord le choix de thèmes empruntés aux grands mythes et alimentés par une mise en scène à grand spectacle, ensuite une importante campagne publicitaire (procédé inaccessible au théâtre dans son ensemble faute de moyens financiers suffisants et que R.HOSSEIN peut se payer grâce au "sponsoring"), enfin l'action efficace des relais puissants que sont les comités d'entreprise et les syndicats. Cet exemple, souvent condamné par la profession pour des raisons éthiques ou politiques, devrait quand même faire réfléchir. Nous aurons l'occasion d'en reparler.

(82) Cf. en annexe l'exemple des Spectacles de la Vallée du Rhône.

(83) S'il a toujours cherché à intéresser la population avignonnaise (par l'intermédiaire d'une association locale des amis du théâtre populaire) le Festival a surtout mobilisé à ses débuts le public parisien.

Conclusion du chapitre 1

La présentation du système théâtral français et de son évolution depuis le dernier conflit mondial nous a permis de mettre en évidence deux phénomènes importants.

Le premier concerne la multiplication des formes et des lieux de création. A côté du secteur privé financièrement et esthétiquement à bout de souffle s'est développé un secteur public qui a su garder encore aujourd'hui une place prépondérante, tant quantitativement que qualitativement, même si l'idée qui avait présidé à sa naissance et à son renforcement a subi depuis quelques perversions (1). Plus récemment, d'autres lieux, d'autres types d'institutions sont apparus, empruntant par désir ou par nécessité les voies plus étroites de la marginalité (cafés-théâtres, compagnies indépendantes). Cette prolifération des troupes et des lieux où l'on fait du théâtre s'est enfin incontestablement dédoublée d'une extrême diversification des formes, des intensions esthétiques et des projets politiques des créateurs eux-mêmes de telle sorte que l'on peut affirmer que le théâtre n'a jamais connu dans son histoire une aussi grande richesse et une aussi grande variété.

Paradoxalement, et c'est notre second constat, cette richesse n'est pas le signe d'une excellente santé. L'art dramatique a perdu de son audience et l'utopie chère à Jean VILAR a fait long feu : le public, qui ne s'est pas beaucoup démocratisé, est maintenant morcelé et éclaté. Les rêves d'universalité et de réconciliation n'ont pas résisté aux événements de mai 68 et la multiplication des formes et des publics qui en est résultée est d'abord et avant tout la traduction d'un profond malaise : "Jusqu'en 1968, le théâtre n'hésitait pas à se réclamer de ce que Jean VILAR appelait la 'tradition théâtrale'... Pendant les années cinquante et soixante, on rêva donc d'un théâtre qui reprenne en charge sa mission

(1) Cf. infra chapitre 2 ainsi que les exemples figurant en annexe des institutions appartenant au secteur public.

populaire et qui, s'adressant à toute la cité, offre à celle-ci une leçon et une fête ... Or, cette croyance en un théâtre universel, en un théâtre de vérité, non seulement accessible à tous ... mais encore valable pour tous, nous semble aujourd'hui caduque" (2).

Incontestablement le théâtre aujourd'hui se cherche (3). Il a perdu certaines de ses ambitions, principalement ses ambitions politiques. Il est devenu plus modeste. Mais il est devenu aussi plus exigeant.

C'est ce thème que nous nous proposons de développer et d'illustrer dans notre dernier chapitre.

(2) Bernard DORT - Théâtre en jeu - op. cit., pages 9 et 10.

(3) "Les entreprises théâtrales qui ont marqué ces dernières années se reconnaissent à cela : chacun de leurs spectacles contient sa propre interrogation sur lui-même et projette, au moins idéalement, une relation nouvelle avec ses spectateurs". (ibid. page 11).

CHAPITRE 2 LES RELATIONS ENTRE ECONOMIQUE ET ESTHETIQUE
L'EXEMPLE DU THEATRE

Le premier chapitre de notre seconde partie nous a permis de présenter les différentes institutions qui concourent à l'offre de théâtre ainsi que d'étudier les caractéristiques de la demande relative à ce produit. Sur la base de cette présentation, nous tenterons dans les développements qui vont suivre d'expliquer et d'analyser les choix stratégiques majeurs des agents intervenant dans ce champ, en nous attachant plus particulièrement à l'influence que peuvent avoir sur ceux-ci les conditions économiques qui président à la production et à la diffusion des oeuvres et des idées.

Nous examinerons dans une première section les deux phénomènes déterminants qui ont affecté l'ensemble des entreprises théâtrales françaises contemporaines : d'une part un recours croissant au financement public motivé par une absence chronique de rentabilité et d'autre part une perte d'audience et de prestige due à une marginalisation, voire une contestation du mode d'expression dramatique. Nous verrons également comment cette double évolution a conduit le théâtre dans une situation de dépendance accrue vis à vis de ses bailleurs de fonds.

Notre seconde section nous permettra de montrer comment, subissant les mêmes contraintes mais porteurs d'une histoire et d'une identité différentes, les deux grands secteurs qui composent l'institution théâtrale française - le secteur à vocation commerciale (les théâtres privés indirectement subventionnés) et le secteur à vocation non commerciale (le secteur public dans son ensemble ainsi que les compagnies directement subventionnées)- ont évolué, structurellement et artistiquement, et comment ces évolutions peuvent à leur tour peser sur les conditions économiques dans lesquelles le théâtre aura, à l'avenir, à exercer son activité.

SECTION I DE L'INFLUENCE DE L'ECONOMIQUE SUR LA PLACE DU THEATRE DANS LE CHAMP CULTUREL

Activité culturelle "archaïque", le théâtre connaît, comme nous l'avons déjà signalé (1), des conditions d'exploitation difficiles. Les contraintes imposées par la présence de travail artistique dans le processus de production ainsi que par le caractère peu reproductible du produit auquel il donne naissance en font une activité structurellement non rentable et dont les perspectives de diffusion sont limitées.

(1) Cf. supra; le lecteur pourra également se reporter aux différentes monographies figurant en annexe et qui illustrent, à des degrés divers, les difficultés économiques et financières que rencontrent les institutions théâtrales françaises.

La conjonction de ces deux phénomènes (non rentabilité et diffusion restreinte), auxquels le modèle proposé par l'économiste américain BAUMOL donne une explication qui nous semble pertinente (2), a contraint le théâtre à se tourner de plus en plus vers l'Etat et les collectivités locales pour assurer le financement de son activité.

Simultanément, le mode d'expression dramatique a connu au cours des décennies écoulées une incontestable perte d'audience et de prestige qui n'a pu que porter préjudice à un art qui n'a pas de raison d'être sans spectateurs. Dans un contexte économique général peu favorable à la fréquentation des spectacles, le secteur privé a perdu en même temps que son public toute crédibilité artistique ainsi que le pouvoir de fascination qu'il exerçait sur toute une frange de la bourgeoisie. Dans le même temps le secteur subventionné a perdu sa vocation première et semble avoir définitivement renoncé à conquérir un public vraiment populaire.

L'appel pressant aux deniers publics, amplifié par une diminution de la demande sociale à son égard a ainsi conduit le théâtre dans une situation de dépendance accrue vis à vis de ses bailleurs de fonds en général et de l'Etat en particulier.

Les trois points qui viennent d'être évoqués feront l'objet des trois paragraphes de la présente section.

(2) Même si ce modèle doit être quelque peu infléchi par la prise en compte de données historiques et culturelles propres à notre pays, comme nous le verrons un peu plus loin.

§ 1 le modèle de BAUMOL et ses implications

Il n'est pas dans notre propos de détailler, d'analyser ni de critiquer le modèle avancé par W.BAUMOL pour expliquer les difficultés financières croissantes dont sont victimes les entreprises de spectacle vivant, ce travail ayant été effectué récemment par un de nos prédécesseurs (3). Nous n'avons pas non plus l'intention d'en vérifier l'applicabilité au cas français, et ce pour les mêmes raisons.

Nous nous contenterons dans ce paragraphe de donner une présentation générale de ce modèle et de ses principales hypothèses. Nous insisterons davantage sur sa capacité à expliquer l'évolution du système théâtral français contemporain. Pour ce faire, nous agrémenterons les propositions qu'il contient d'exemples que nous avons pu rencontrer et qui nous semblent donner une illustration pertinente des phénomènes décrits. Nous verrons ainsi en quoi l'évolution économique des trois dernières décennies a précipité la chute de rentabilité de toutes les entreprises théâtrales françaises et a conduit la plupart d'entre elles en marge de la sphère purement marchande en les forçant à recourir de façon croissante à des subventions pour couvrir leurs frais.

1) présentation simplifiée du modèle

Le modèle de BAUMOL s'apparente aux modèles de croissance inégale, utilisés en particulier pour rendre compte des disparités entre pays développés et pays en voie de développement (4). L'idée de BAUMOL a été d'appliquer une analyse du même type à l'intérieur même des économies développées pour expliquer les problèmes rencontrés par les activités à productivité stagnante, dont les arts du spectacle vivant font partie (5).

(3) Cf. Dominique LEROY, op. cit., pages 573 et suivantes.

(4) Cf. W.J.BAUMOL : "The Macro-economics of unbalanced Growth" - American Economic Review, juin 1967.

(5) W.BAUMOL et W.BOWEN "Performing Arts : the Anatomy of their economic Problems" - American Economic Review, mai 1965.

Supposons l'économie divisée en deux secteurs - un secteur "non progressif" et un secteur "progressif" - qui se distinguent l'un de l'autre par les caractéristiques suivantes :

- dans le secteur "non progressif" (secteur 1), le travail est incorporé au produit fini, peu perméable aux gains de productivité et difficilement substituable aux autres facteurs de production. Ce secteur inclut la plupart des activités de service, notamment celles dont le produit coïncide avec le travail qui lui a donné naissance; il inclut bien évidemment les activités artistiques et en particulier le spectacle vivant (6). Dans ce secteur, toute diminution de la quantité de travail intervenant dans la production ne peut être opérée sans modification qualitative du produit final (baisse de la qualité ou changement de nature), toutes choses égales par ailleurs.
- dans le secteur "progressif" (secteur 2), par contre, le travail intervient de façon indifférenciée et neutre dans la production. Il est perméable aux gains de productivité et est substituable aux autres facteurs de production. Ce secteur concerne l'ensemble des activités de type industriel.

Cette distinction opérée, BAUMOL fait l'hypothèse que les gains de productivité observés dans le secteur "progressif" conduisent les salariés de ce secteur à demander (et à obtenir) des augmentations régulières de salaires telles que, sur la longue période, le coût en travail par unité produite reste constant. Les augmentations de salaires obtenues par les travailleurs du secteur "progressif" incitent alors ceux du secteur "non progressif" à formuler des revendications identiques. A la différence de ce qui se passe dans le secteur "progressif", les augmentations de salaires accordées se répercutent dans ce cas intégralement sur les coûts puisqu'elles ne sont compensées par aucune

(6) Cf. supra notre introduction générale ainsi que 1ère Partie, Chapitre I (principales propriétés des produits culturels, pages 60 et suivantes.

amélioration de la productivité (7).

L'évolution économique générale en période de croissance aboutit ainsi à rendre la fabrication des produits du secteur 1 de plus en plus onéreuse, relativement à celle des produits du secteur 2. Si l'on suppose, avec BAUMOL, que les prix varient symétriquement aux coûts, le système des prix relatifs évolue donc sur la longue période de façon défavorable aux produits du secteur "non progressif".

Sur la base de ce constat, deux scénarios sont envisageables :

- si la demande en produits venant du secteur 1 est élastique par rapport au prix et si la collectivité décide de maintenir constantes les dépenses relatives en biens des secteurs 1 et 2, alors la demande du marché en produits du secteur "non progressif" doit décliner (8).
- si à l'inverse la demande en produits venant du secteur 1 se maintient (si le rapport output 1/output 2 reste constant) (9), la collectivité devra consacrer toujours davantage de ses ressources au secteur "non progressif" pour que soient respectées ses préférences, avec, en corollaire, une diminution du taux de croissance de l'économie dans son ensemble.

La réalisation de l'un ou l'autre de ces scénarios dépend, selon BAUMOL, du niveau de développement de la société considérée. Le premier caractérise les sociétés de type industriel dans lesquelles la croissance détruit les activités à productivité stagnante (phase A), tandis que le second correspond à une société de type post-industriel dans laquelle le secteur "non progressif" est appelé à connaître un

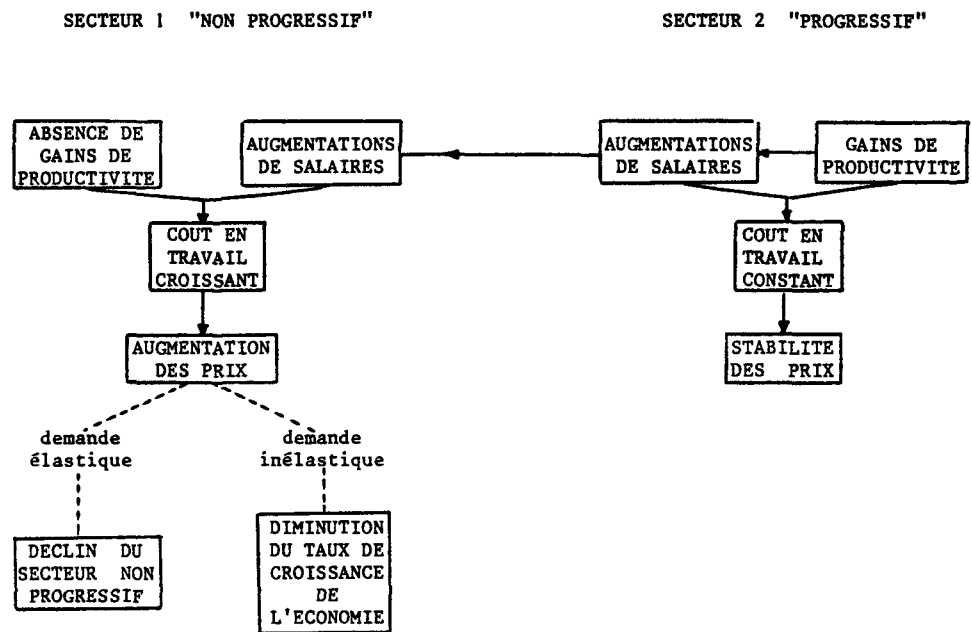
(7) Dans sa démonstration, BAUMOL fait l'hypothèse que les salaires augmentent dans les deux secteurs à un taux identique, lui-même égal au taux de croissance de la productivité du secteur 2. Cette hypothèse permet une économie de signes dans l'écriture mathématique du modèle tout en restant secondaire par rapport à la démonstration (la prise en compte de taux de croissance distincts ne remettrait pas en cause les conclusions obtenues).

(8) Puisque la demande est élastique, toute augmentation de prix se traduit, à niveau de dépense constant, par une diminution de la quantité demandée.

(9) Ce qui suppose une faible élasticité-prix et/ou une forte élasticité-revenu. C'est le cas, par exemple, de certaines dépenses de santé.

nouvel essor (phase B) (10).

L'articulation générale du modèle et les quatre propositions fondamentales qui en découlent sont résumées dans le tableau suivant :



MODELE DE BAUMOL

Proposition 1 : le coût en travail par unité de produit croît sans limite dans le secteur 1 tandis qu'il reste constant dans le secteur 2.

Proposition 2 : lorsque la demande de biens du secteur "non progressif" n'est pas très rigide par rapport au prix, la demande du marché en produit de 1 doit décliner par rapport à la demande au secteur 2 et l'importance relative de la production du secteur "non progressif" doit tendre vers zéro.

Proposition 3 : pour que soit maintenu constant le rapport de production entre les deux secteurs, une quantité croissante de travail doit être transférée du secteur 2 au secteur 1.

Proposition 4 : la réalisation d'une croissance équilibrée doit conduire à un taux de croissance en déclin. Inversement, la croissance requiert un inégal développement du produit des différents secteurs et la disparition des activités à productivité stagnante.

(10) BAUMOL estime que les sociétés occidentales n'ont pas encore effectué leur mutation (de la phase A à la phase B) et donc que les évolutions économiques actuelles posent, à terme, le problème de la survie des activités du secteur "non progressif" et du spectacle vivant en particulier. Pour une analyse critique de cette question, cf. D.LEROY, op. cit. pages 652 et suivantes.

2) le théâtre victime de la loi BAUMOL

Le théâtre, comme l'ensemble des arts du spectacle vivant, appartient sans conteste au secteur "non progressif" :

- le travail (et surtout le travail artistique) y joue bien un rôle particulier puisque c'est son exécution même qui constitue le produit échangé sur le marché (11),
- le travail représente une part importante des coûts de production (12)
- l'activité est peu perméable aux gains de productivité : le montage d'une pièce de MOLIERE, par exemple, nécessite actuellement un nombre de comédiens et un temps de répétition et de représentation quasiment identiques à ceux qui étaient nécessaires il y a trois siècles (13); les progrès techniques qui sont intervenus plus particulièrement depuis la Révolution industrielle (électricité ...) ont participé à l'amélioration qualitative des spectacles mais n'ont guère permis de réduire la quantité de travail nécessaire par unité produite (14).

L'insertion de cette activité dans une économie en croissance et qui connaît dans le secteur "progressif" des mutations technologiques nombreuses et fréquentes (15), rend applicable la dynamique proposée par BAUMOL :

" Depuis des décennies, la crise est permanente dans ce secteur. Le phénomène s'explique par les deux premières propositions ... du modèle de BAUMOL ... Les coûts en travail par unité produite ne cessent de s'élever et croissent d'autant plus vite que la productivité du travail s'élève

(11) C'est le cas de tous les produits culturels (cf. supra).

(12) Environ 60 %. Cf. en annexe les comptes d'exploitation des compagnies que nous avons observées ainsi que le budget de certains spectacles.

(13) Sauf à dénaturer de manière importante l'oeuvre originale ... mais il s'agirait alors d'un autre produit.

(14) "... le spectacle vivant est technologiquement stagnant. Et sous l'angle de la productivité, la situation est plus ou moins immuable". (D.LEROY, op. cit., page 583).

(15) Rythme de croissance de la productivité du travail dans l'industrie : 1969/63 : 6,2 % - 1974/69 : 5,4 % - 1980/74 : 4,4 %
(source : INSEE - Les Comptes de la Nation 1980, page 101)

dans les secteurs progressifs de l'économie (première proposition). La demande provenant des spectateurs diminue et devient de plus en plus faible (deuxième proposition)." (16)

La validation des hypothèses de BAUMOL dans le cas français a été effectuée par Dominique LEROY et il n'est pas dans notre propos de recommencer cette démonstration (17). Notons simplement à titre d'illustration (et de confirmation) que l'hypothèse de hausse des coûts a été vérifiée empiriquement sur la moyenne période par Georges HERBERT (18), relativement à son entreprise de tournées, comme le montre le tableau suivant :

nombre de représentations	- 15 %
prix moyen du billet	+ 100 %
coefficient moyen de remplissage	~
recettes	+ 122 %
cachet tête d'affiche	+ 60 %
cachet autres comédiens	+ 95 %
défraiements	+ 150 %
publicité journal	+ 300 %
publicité affiche	+ 320 %
INDICE DES PRIX INSEE	+ 145 %

TABLEAU N° 62 - TOURNEES KARSENTY-HERBERT : EVOLUTION RELATIVE DE CERTAINS PARAMETRES ET POSTES BUDGETAIRES ENTRE 1969/70 ET 1979/80

(Source : Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques)

(16) Dominique LEROY, op. cit. page 582.

(17) "Sur la longue période étudiée par nous, et dans le cas général des entreprises d'arts du spectacle, on peut considérer que les données et les résultats concernant la France confirment la thèse de BAUMOL dans son ensemble. L'hypothèse de la hausse rapide des coûts relatifs des représentations vivantes notamment est totalement vérifiée, de même que l'incapacité pour ces établissements de réduire l'accroissement des déficits par une hausse suffisante des prix ..." (D.LEROY, op. cit. pages 617 et 618).

(18) G.HERBERT est Directeur du Théâtre de l'Oeuvre et co-Directeur des tournées HERBERT-KARSENTY.

Rappelons également que des développements précédents nous avaient permis de vérifier la seconde proposition relative à la baisse de la demande, au moins en ce qui concerne les trois dernières décennies. Nous avons expliqué cette baisse à la fois par la hausse du prix des spectacles dramatiques (produit "archaïque") et par l'émergence de produits substituables rattachés au secteur "progressif" (produits "modernes" et connexes), ce qui reste conforme au modèle général baumolien (19).

Le théâtre, comme l'ensemble du spectacle vivant en France, subit ainsi depuis plus d'un siècle les effets de la loi qui interdit aux recettes et aux prix de suivre le même rythme que la hausse des coûts (20), et se trouve de ce fait en situation de crise structurelle et durable, caractérisée par des déficits en constante augmentation.

Le libre jeu des mécanismes économiques décrits par BAUMOL pourrait avoir à terme des conséquences irrémédiables pour les entreprises produisant des spectacles dramatiques (21). En témoignent les difficultés chaque année grandissantes rencontrées par les théâtres privés parisiens ainsi que la précarité croissante des conditions dans lesquelles la quasi-totalité des compagnies indépendantes doivent exercer leur activité (22).

Toutefois, il est possible de nuancer le caractère inéluctable des prophéties baumoliennes, sans en remettre en cause les principes fondamentaux, et ce sur la base des deux constats suivants :

- en premier lieu, BAUMOL considère dans son argumentation le processus de production de spectacles comme invariant et le produit de ce processus comme figé. En d'autres termes, il fait l'hypothèse que le type de pièces programmées, le nombre moyen de comédiens utilisés ainsi que

(19) Cf. supra, 1ère Partie, Chapitre 2.

(20) Le "dilemme économique" selon BAUMOL, que D.LEROY qualifie de "loi d'airain". Le lecteur pourra également vérifier cette proposition sur l'exemple des tournées HERBERT-KARSENTY (cf. page précédente).

(21) "L'analyse économique indique que la disparition est possible". W.BAUMOL - "Performing Arts, the Permanent Crisis", cité par D.LEROY, op. cit.

(22) Cf. supra 2ème Partie, Chapitre 1, section 1 ainsi que les monographies figurant en annexe.

les conditions de répétition et de représentation sont exogènes à la problématique et considérés comme constants (23). Dans ces conditions, les contraintes économiques décrites par le modèle peuvent s'exercer pleinement et sans limitation aucune. Or, cette hypothèse est de toute évidence simplificatrice et mutilante. De fait, les producteurs de spectacles dramatiques ont la possibilité de réagir aux pressions dont ils sont l'objet, soit en modifiant l'organisation même de la production (24), soit en adaptant leur programmation aux ressources dont ils disposent (abandon de la reproduction d'oeuvres passées dont le montage est devenu trop onéreux et création de spectacles plus "légers") (25). Ce type de réponse est incontestablement de nature à limiter les effets de la loi BAUMOL. Nous aurons l'occasion d'en reparler plus en détail ultérieurement.

- en second lieu, le "dilemme économique" baumolien ne s'impose qu'aux entreprises à vocation principalement commerciale et qui ne peuvent compter que sur leurs recettes propres pour équilibrer leur budget. Or, le système théâtral français contemporain se caractérise, comme nous l'avons vu précédemment, par l'existence, à côté d'un secteur privé traditionnel, d'un important secteur public et d'un secteur constitué de compagnies indépendantes complètement étrangères pour la plupart d'entre elles à une quelconque logique de profit. Ces deux derniers secteurs se tournent, de droit pour le premier et de fait pour le deuxième, vers les pouvoirs publics pour assurer tout ou partie de leur

(23) "BAUMOL ne prend en considération qu'un type d'entreprise dont le produit est établi à l'avance et dont la programmation est plus exactement une donnée exogène au modèle" (D.LEROY, op. cit. page 679).

D.LEROY ajoute un peu plus loin : "un tel schéma ne peut concerner que la reproduction d'ouvrages dont la création remonte à des périodes économiques passées et dont les structures techno-esthétiques sont dans une certaine mesure pré-établies" (page 680).

(24) Certaines compagnies indépendantes, par exemple, n'hésitent pas à recourir à des cessations temporaires d'activité pour se refaire une santé financière : "Notre subvention nous permet de vivre quatre mois au maximum". (J.NICHET, Théâtre de l'Aquarium, in Culture et Communication n° 22, décembre 1979, page 22).

(25) "... (notre) démarche est aussi la conséquence d'une situation économique qui, en limitant les possibilités de distribution, nous a interdit et nous interdit toujours l'accès à une part importante de ce qu'il est convenu d'appeler le répertoire théâtral". (Jacques HEDOUIN, Secrétaire général des Spectacles de la Vallée du Rhône, octobre 1981).

financement, ce qui rend caduque un des aspects du raisonnement baumolien (26). Mieux, même, les entreprises privées font elles aussi depuis peu appel aux deniers publics, de sorte que l'on peut dire qu'en 1980 la majorité des entreprises théâtrales françaises font, directement ou indirectement, et à des degrés divers, l'objet de subventions. Dès lors, la crise structurelle de l'offre telle qu'elle est décrite par le modèle de BAUMOL, et qui est due à une augmentation sans limite des coûts de production, se traduit non plus par la croissance des déficits mais par celle des demandes de subvention, comme nous allons le vérifier dans le point suivant.

3) une demande croissante de financement sur deniers publics

La disparition des entreprises de spectacle n'est pas envisagée par BAUMOL comme un phénomène inéluctable, et lui-même considère l'aide publique comme le moyen "naturel" pour sortir le spectacle vivant de la crise : "Si la société choisit de prendre contact avec ses responsabilités, elle aura les moyens de le faire. En clair, si la société ne veut pas perdre ses arts vivants, un volume croissant d'aide financière se trouve être dans la nécessité et la nature du défi. Rien de moins ne suffira" (27).

La réalisation de cette hypothèse suppose le passage de la société de la phase industrielle (phase A) à la phase post-industrielle (phase B), cette dernière étant caractérisée par un transfert des ressources du secteur "progressif" vers le secteur "non progressif" (cf. supra). Comme nous l'avons déjà signalé, ce passage n'est encore pour BAUMOL qu'une hypothèse d'école. Nous pensons quant à nous que, si la faiblesse relative des sommes engagées ne justifie pas que l'on puisse

(26) Celui qui concerne l'évolution des recettes.

(27) BAUMOL : "Performing Arts, the Permanent Crisis". Cité par D.LEROY, op. cit. page 585.

parler de mutation (28), la généralisation du recours aux subventions telle qu'elle peut être observée en France ces dernières années constitue l'amorce vers un système théâtral différent de tous ceux qui l'ont précédé.

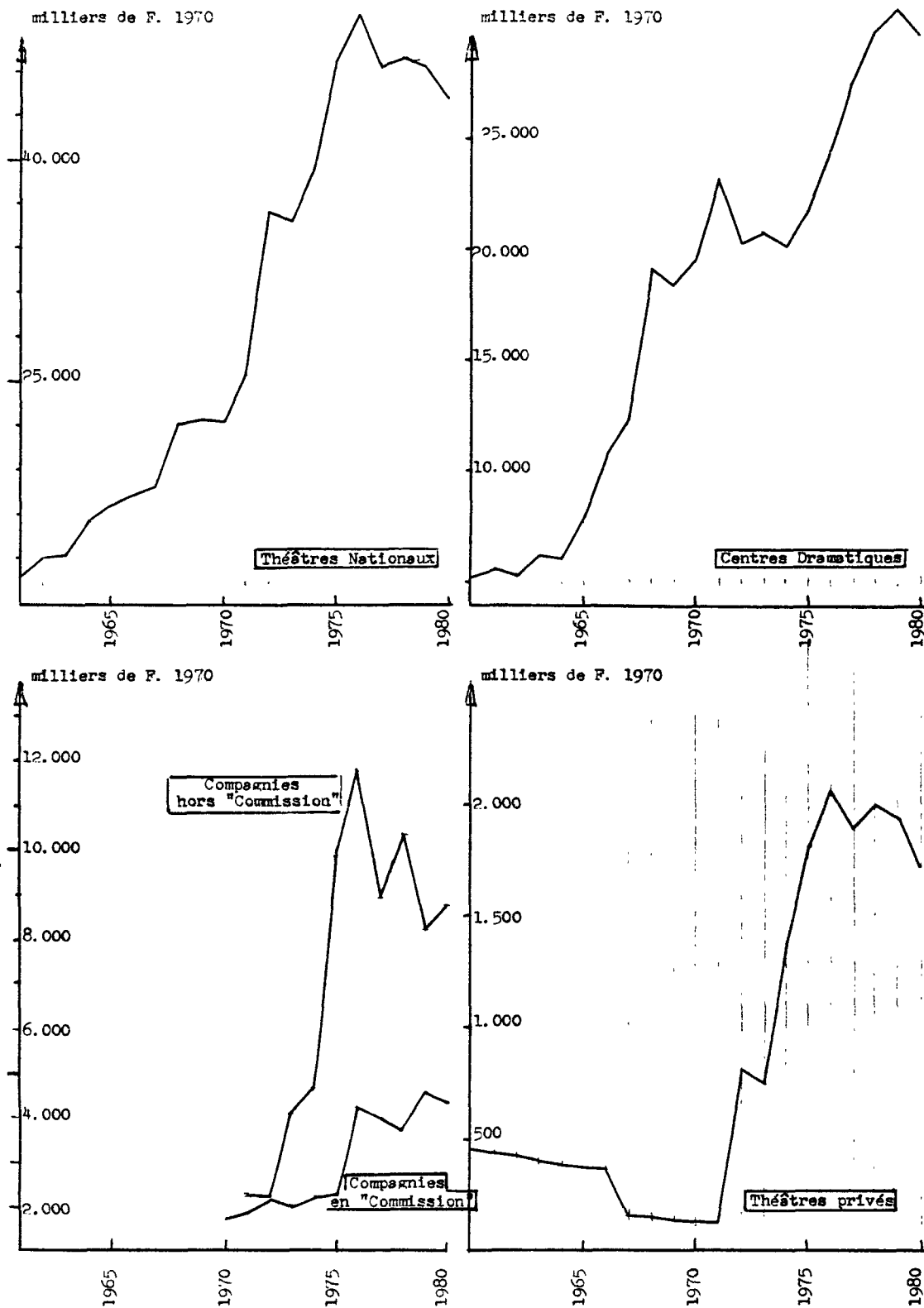
Avant d'examiner les problèmes que cette évolution peut poser à terme, nous nous devons préalablement d'en préciser les causes et d'en apprécier l'ampleur.

D'un point de vue strictement économique, la hausse des coûts de production telle qu'elle est décrite par le modèle de BAUMOL s'applique à toutes les entreprises de spectacle, quel que soit leur mode de financement : "Cette loi concerne aussi bien les institutions subventionnées et les établissements non commerciaux que les entreprises commerciales puisque les coûts de production sont les mêmes et que les différents établissements doivent acheter les mêmes biens et les mêmes services sur des marchés identiques" (29).

La constitution d'un secteur public en France depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale n'a donc pas soustrait les institutions qui en font partie à cette évolution inexorable. Comme par ailleurs ces institutions ont toujours proposé au public une tarification avantageuse, leur équilibre budgétaire n'a pu être assuré que moyennant une hausse régulière des subventions. Les théâtres privés et les compagnies indépendantes se sont également tournés vers les pouvoirs publics depuis plusieurs années puisque le libre jeu des mécanismes économiques n'était plus capable d'assurer ne serait-ce que leur survie. Pour maintenir leur niveau d'activité, ces deux secteurs institutionnels se trouvent désormais et pour les mêmes raisons dans l'obligation d'avoir recours à une aide publique en constante augmentation. L'analyse détaillée des principales entreprises concourant à l'offre de spectacles dramatiques à travers l'évolution de la structure de leur budget, ainsi que l'examen sur la longue période des subventions accordées par l'Etat vont nous permettre d'illustrer les propos précédents.

(28) Rappelons qu'en 1980 le budget du Ministère de la Culture ne représentait que 0,48 % du budget de l'Etat et qu'à l'intérieur du budget culturel, les crédits destinés au théâtre n'intervenaient que pour % environ.

(29) Dominique LEROY, op. cit. page 572.

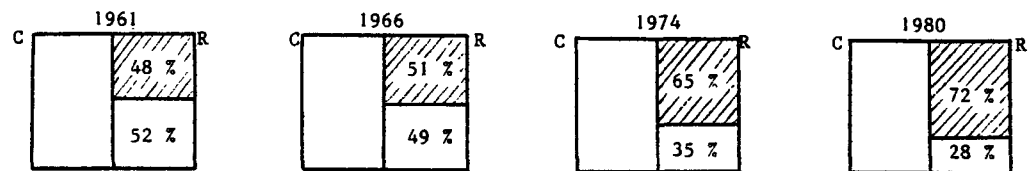


GRAPHIQUE N° 7 - EVOLUTION DES SUBVENTIONS DE L'ETAT AU THEATRE ENTRE 1960 ET 1980 (milliers de francs 1970)

source : Ministère de la Culture

- les Théâtres Nationaux ont vu globalement leurs subventions multipliées par plus de quinze entre 1960 et 1980, ce qui correspond à un accroissement en volume de plus de 300 % (30). Cette évolution s'explique en partie par l'augmentation du nombre d'entreprises subventionnées (trois jusqu'en 1972, cinq depuis cette date), et surtout par la croissance régulière des dotations à la plupart d'entre elles (Comédie Française, T.E.P., T.N.S.). Les fluctuations propres au Théâtre de Chaillot trouvent leur origine dans l'histoire mouvementée de cette institution depuis 1972 (cf. en annexe), tandis que la chute observée en 1969 et 1970 concernant l'Odéon correspond à la période située entre le départ de Jean-Louis BARRAULT (après mai 1968) et le rattachement du théâtre à la Comédie Française (en 1971). Notons que les dernières années de la période ayant fait l'objet de l'observation ont vu les subventions stagner voire décliner pour l'ensemble des institutions concernées.

La structure de différents comptes d'exploitation de la Comédie Française et du T.N.C. ainsi que l'évolution des recettes de ces deux entreprises nous montrent que les subventions qu'elles ont reçues ont cru beaucoup plus fortement que leur budget puisque celles-là couvraient environ les trois quarts de celui-ci en 1980 alors qu'elles en représentaient moins de la moitié au début des années soixante (31) :






COMEDIE FRANCAISE

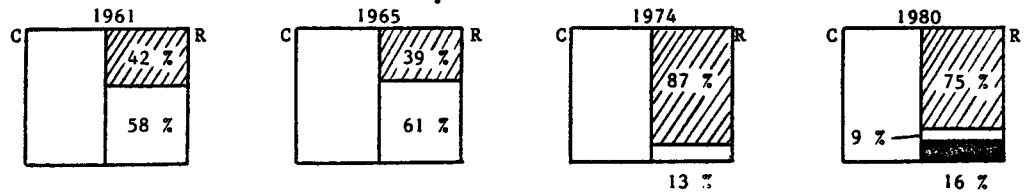
	1961	1966	1974	1980
recettes totales (milliers de F 1970)	15.485	18.695	27.362	31.706
recettes propres (milliers de F 1970)	8.007	9.104	9.623	9.011

(30) Cf. tableaux n° 75 et 76 pages 596 et 597 (annexe n° 2) ainsi que les graphiques n° 7 page 436 et n° 8 page 598 (annexe n° 2).

(31) La lecture des différents C.E.G. se fera en référence à la légende suivante, utilisable pour la colonne de droite (celle des recettes) :

 subventions
  recettes propres
  déficit

Le phénomène est moins marqué pour la Comédie Française pour laquelle les crédits en provenance de l'Etat ont augmenté régulièrement, que pour le T.N.C. qui a bénéficié de dotations plus irrégulières.



T.N.P. / CHAILLOT

	1961	1965	1974	1980
recettes totales (milliers de F 1970)	7.418	9.248	8.392	5.716
recettes propres (milliers de F 1970)	4.310	5.606	1.100	612

A remarquer également la baisse très importante des recettes propres du Théâtre de Chaillot. Du temps de sa splendeur, le T.N.P. autofinçait près de 60 % de ses dépenses. La diminution de la jauge de la grande salle, celle des taux de fréquentation ont réduit les ressources d'exploitation (hors subvention) à la portion congrue, donnant au phénomène précédemment décrit une ampleur un peu atypique (32).

- les Centres Dramatiques Nationaux ont vu globalement entre 1960 et 1980 leurs subventions croître de façon encore plus importante que celles accordées aux Théâtres Nationaux : elles ont été multipliées sur la période considérée par près de 22, ce qui correspond à un accroissement en volume de 484 % (33). L'augmentation du nombre d'entreprises subventionnées (seize en 1960, vingt en 1980) n'explique là encore que partiellement cette évolution qui est due principalement à la croissance importante des dotations destinées à chaque institution (34). Au delà de cette

(32) Cf. en annexe 1 l'historique du Théâtre National de Chaillot.

(33) Cf. tableaux n° 80 et 81 pages 605 et 606 (annexe n° 2) ainsi que les graphiques n° 7, page 436 et n° 10 pages 607 à 611 (annexe n° 2).

(34) Cf.

première constatation, il convient toutefois de remarquer que les crédits accordés à la Décentralisation Dramatique ont connu certaines fluctuations qui - nous le verrons ultérieurement - n'ont pas été sans incidence sur la vie des Centres. On peut en gros distinguer cinq phases de l'évolution précédente :

- de 1960 à 1965, les subventions sont encore faibles et progressent lentement et généralement par bonds (35);
- de 1966 à 1971, le nombre d'entreprises subventionnées se stabilise autour de la vingtaine. On assiste parallèlement à une progression constante et régulière des subventions qui font plus que doubler en volume;
- en 1972, les responsables des Troupes Permanentes et les directeurs des Centres Dramatiques signent les premiers contrats triennaux de Décentralisation (Ministère DUHAMEL) (36). Curieusement, cette procédure s'accompagne d'une quasi-stagnation des crédits votés (la baisse enregistrée en 1972 est due à l'attribution au T.E.P. et au Centre Dramatique de l'Est du statut de Théâtre National), et ce sur toute la durée des contrats;
- à partir de 1975, la progression reprend à un rythme soutenu : c'est la période des contrats "Michel-GUY" qui comportaient expressément une clause d'indexation de 25 % par an (clause qui n'a d'ailleurs pas été respectée scrupuleusement)
- en 1979, la croissance se ralentit (on a changé de Ministre) et en 1980 la tendance s'inverse : cette année-là, les subventions ont augmenté moins vite que le coût de la vie pour pratiquement tous les Centres (sauf Grenoble, Marseille et Tourcoing) (37), ce qui fut encore le cas en 1981. Crise économique oblige ...

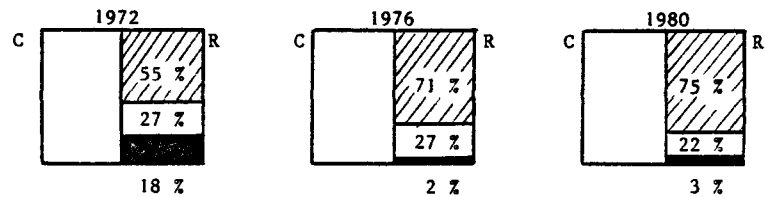
(35) Cf. en annexe l'exemple de la Comédie de Saint-Etienne.

(36) Simultanément, toutes les Troupes Permanentes prennent le statut de Centre Dramatique National.

(37) Georges LAVAUDANT à Grenoble, Marcel MARECHAL à Marseille et Gildas BOURDET à Tourcoing sont parmi les metteurs en scène les plus en vue cette année-là, ce qui explique leur traitement de faveur. Nous reviendrons ultérieurement sur cette particularité.

L'historique de chaque Centre est en général conforme au schéma qui vient d'être présenté. Les différences que l'on peut observer entre eux sont dues principalement au renom de leurs directeurs respectifs ainsi qu'au succès de la politique qu'ils ont menée (38).

Comme pour les Théâtres Nationaux, les subventions accordées aux Centres Dramatiques ont plus que suivi l'augmentation de leur budget puisqu'elles ont permis dans la majorité des cas de couvrir une part croissante des dépenses de ces institutions, comme l'illustrent les exemples de la Comédie de Saint-Etienne, peu subventionnée par les Collectivités locales, et du Théâtre Populaire des Flandres (Lille), qui l'est beaucoup plus (39) :



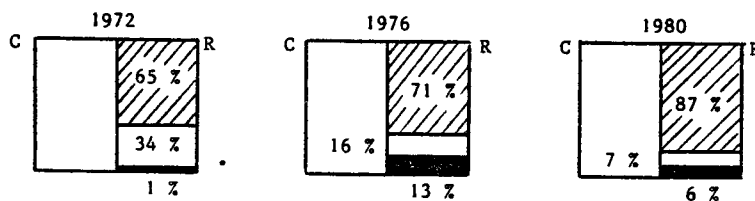
COMEDIE DE SAINT-ETIENNE

	1972	1976	1980
recettes totales (milliers de F 1970)	2.287	2.454	2.641
recettes propres (milliers de F 1970)	949	665	602

(38) Villeurbanne, Rennes et Saint-Etienne, par exemple, recevaient en 1960 une subvention à peu près identique (entre 300 et 400.000 F). En 1980 celle de Villeurbanne était 40 fois supérieure à son montant initial, celle de Rennes et de Saint-Etienne 10 fois seulement. La stature de PLANCHON, le marché potentiel représenté par l'agglomération lyonnaise, le départ de DASTE de Saint-Etienne en 1970, la relative discrétion de la Comédie de l'Ouest sur le plan national sont autant d'explications permettant de rendre compte de façon pertinente de ces écarts (cf. infra).

(39) Deux remarques à propos de ces tableaux :

- les documents comptables disponibles ne nous permettent pas de remonter au-delà de 1972;
- les subventions sont ici comprises au sens large : elles comprennent non seulement les subsides en provenance de l'Etat mais aussi ceux versés par les Collectivités locales.



THEATRE POPULAIRE
DES FLANDRES

	1972	1976	1980
recettes totales (milliers de F 1970)	699	1.399	1.722
recettes propres (milliers de F 1970)	368	316	138

- les Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse ont une existence trop récente pour que les évolutions constatées puissent être considérées comme significatives. Notons simplement en ce qui les concerne que leur création est intervenue dans une période d'austérité budgétaire pour le théâtre dans son ensemble (1979) et donc que les subventions en provenance de l'Etat ont cru les deux années suivantes moins vite que le coût de la vie (40). Remarquons d'autre part que l'aide publique couvre au minimum les deux tiers des dépenses, et ce quel que soit le Centre observé (41).

- les compagnies indépendantes sont plus difficiles à analyser dans la mesure où, comme nous l'avons déjà signalé, elles connaissent des situations très différentes d'une compagnie à l'autre, où elles ne sont pas systéma-

(40) Cf. supra tableau n° 51, page 369.

(41) En 1980 : Théâtre du Gros Caillou (Caen) 92 %
 Théâtre de la Fontaine (Lille) 69 %
 Théâtre des Jeunes Années (Lyon) 67 %
 Comédie de Lorraine (Nancy) 89 %
 Compagnie Daniel-Bazilier (St-Denis) 72 %
 La Pomme Verte (Sartrouville) 67 %

(source : Ministère de la Culture)

La structure du budget des C.D.N.E.J. est d'ailleurs tout à fait comparable à celle des C.D.N.

tiquement subventionnées et où les documents qu'elles produisent ne sont pas toujours très conformes à la réalité (42). Aussi nous contenterons-nous d'examiner la procédure d'attribution des subventions, l'évolution de la dotation budgétaire totale de l'Etat à ces institutions ainsi que le nombre total de compagnies aidées. Les deux exemples que nous mentionnerons à la fin de cette présentation ne pourront guère qu'illustrer deux cas particuliers qu'il serait imprudent de considérer comme représentatifs.

Dès 1946, l'Etat a mis à la disposition des compagnies indépendantes quelques faibles subsides, principalement par l'intermédiaire du concours des jeunes compagnies (43). En 1964 est créée une Commission consultative auprès de la Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle, chargée d'examiner les demandes de subvention présentées par les animateurs des compagnies théâtrales (arrêté du 4 novembre 1964)(44). L'"aide aux animateurs" devient en 1974 l'"aide aux compagnies dramatiques" dont la vocation reste le financement de troupes indépendantes et ce sur la base de quatre critères :

- caractère professionnel,
- permanence des activités,
- implantation dans une ville ou dans une région,
- existence d'un véritable public.

L'aide est accordée pour une année sur avis de la Commission, actuellement composée de douze membres représentant la profession et la critique dramatiques. Depuis 1971, certaines compagnies de grand renom ou ayant été agréées plusieurs années de suite sont subventionnées systématiquement en dehors de tout texte réglementaire selon la procédure dite

(42) En cela forcées par des conditions d'existence souvent très précaires

(43) Ce concours, organisé d'abord annuellement puis, à partir de 1950 tous les deux ou trois ans, a consacré de nombreux metteurs en scène de qualité : A.REYBAZ, J.FABBRI, A.BOURSEILLER, G.RETORE, J.LAVELLI ... Il a été supprimé en 1967.

(44) Cette commission a regroupé les activités de trois commissions ("Jeunes compagnies", "Tournées", "Théâtre et enseignement") qui fonctionnaient respectivement depuis 1946, 1948 et 1952. Ce regroupement a été la conséquence de la création en 1964 du Fonds de Soutien au Théâtre Privé qui prenait en charge les intérêts des théâtres fixes, laissant à la commission précédente ceux des compagnies indépendantes (cf.infra).

TABLEAU N° 63 - EVOLUTION DE L'AIDE DE L'ETAT AUX COMPAGNIES
DRAMATIQUES ET A LA CREATION DRAMATIQUE

	1970	1971	1972	1973	1974	1975
AIDE AUX COMPAGNIES						
Compagnies en Commission						
- subvention totale	1.732	2.000	2.500	2.270	3.000	3.500
- nombre de compagnies aidées	47	63	75	78	93	93
Compagnies hors Commission						
- subvention totale	...	2.300	2.320	4.855	6.250	14.990
- nombre de compagnies aidées	...	15	15	19	17	28
AIDE A LA CREATION						
subvention totale	340	405	751	750	1.490	1.725
nombre de spectacles aidés	...	11	28	44	57	...

	1976	1977	1978	1979	1980
AIDE AUX COMPAGNIES					
Compagnies en Commission					
- subvention totale	7.000	7.000	7.165	10.000	10.400
- nombre de compagnies aidées	127	88	110	110	144
Compagnies hors Commission					
- subvention totale	19.770	16.240	20.670	18.062	21.630
- nombre de compagnies aidées	34	29	35	30	33
AIDE A LA CREATION					
subvention totale	1.821	1.838	1.855	1.947	2.447
nombre de spectacles aidés	57	60	92	56	53

(les subventions sont exprimées en milliers de francs courants)

Source : Ministère de la Culture

"hors Commission" (45).

Nous voyons ainsi que l'aide financière de l'Etat s'est généralisée et étendue depuis une vingtaine d'années, même si elle reste d'un poids encore faible dans le budget "théâtre" du Ministère de la Culture (moins de 14 % en 1979). La dotation totale a été multipliée par plus de 27 entre 1960 et 1979, ce qui correspond à un accroissement en volume de 736 % (46). L'augmentation a surtout été très importante au début des années soixante-dix (multiplication par plus de quinze entre 1970 et 1976), les subventions ayant tendance à plafonner depuis 1977.

Cette croissance des crédits d'Etat qui résulte d'une volonté expresse quoique timide de venir en aide aux compagnies dramatiques jugées de qualité, s'est accompagnée d'une forte augmentation du nombre de demandes de subvention ainsi que du nombre de compagnies aidées, comme en témoigne le tableau suivant :

	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
NOMBRE DE DOSSIERS DE DEMANDE	80	108	117	188	187	246	250	290	333	412
NOMBRE DE COMPAGNIES AIDEES	63	75	78	93	93	127	88	110	138	144
ECART	17	33	39	95	94	119	162	180	195	268
TABLEAU N° 64 - EVOLUTION DU NOMBRE DE DOSSIERS TRAITES PAR LA COMMISSION D'AIDE AUX COMPAGNIES DRAMATIQUES ENTRE 1971 ET 1980 (Source : Ministère de la Culture)										

Les compagnies indépendantes se tournent ainsi de plus en plus vers l'Etat ou, comme nous le verrons ultérieurement, vers les collectivités locales, pour assurer le financement de leur activité (47).

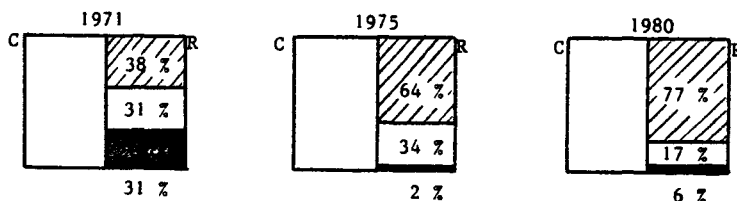
(45) Cf. supra 2ème Partie, Chapitre I, section 1, § 3, page 374.

(46) Cf. tableau n° 63 page 443 ainsi que le graphique de la page 436.

(47) Nous verrons même dans notre seconde section que l'octroi de subventions est une condition quasiment nécessaire à l'existence d'une compagnie. Les compagnies non subventionnées sont généralement contraintes au semi-professionnalisme et soumises à des conditions de travail qu'elles ne peuvent supporter très longtemps (cf. infra).

En témoigne également la croissance du budget de la Commission d'Aide à la Création dramatique qui alimente ponctuellement certaines troupes ou théâtres privés qui ne sont pas subventionnés régulièrement par l'Etat (48) : entre 1970 et 1979, ce budget a été multiplié par plus de six, ce qui correspond à une augmentation en volume de 163 % (cf. tableau n° 63, page 443).

L'évolution de la structure des recettes des deux compagnies que nous avons plus particulièrement étudiées dans le cadre de notre recherche confirme l'ensemble des propos précédents. Outre l'existence quasi-systématique d'un déficit d'exploitation, les Spectacles de la Vallée du Rhône et les Athévains ont en commun de devoir recourir de façon croissante aux subventions (d'Etat ou des Collectivités locales) pour couvrir leurs dépenses :



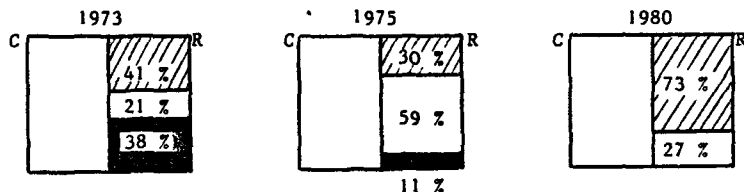
SPECTACLES DE LA VALLEE DU RHONE

	1971	1975	1980
recettes totales (milliers de F 1970)	223	513	465
recettes propres (milliers de F 1970)	100	179	82

(48) Cette Commission a été créée par un arrêté du 25 avril 1967 en remplacement de la Commission d'Aide à la première pièce qui fonctionnait depuis 1947. L'arrêté de création stipulait que : " ... l'aide apportée par cette Commission intervient a posteriori aux directeurs de théâtres et aux animateurs de compagnies non subventionnées annuellement et régulièrement par l'Etat qui auront créé et exploité pendant au moins trente représentations des oeuvres dramatiques originales ... "

Le nombre très important de demandes adressées à la Commission (plusieurs centaines par an), allié au désir de venir en aide à des compagnies en difficulté, a conduit la Commission à effectuer des opérations de saupoudrage à l'efficacité contestable. Une réforme, intervenue en 1977, a modifié quelque peu la procédure pour en faire sans équivoque une aide plus sélective et destinée plus particulièrement aux auteurs.

A noter que le passage "hors Commission" (en 1975 pour les S.V.R. et en 1980 pour les Athévains) a renforcé le processus de prise en charge puisque ces deux compagnies sont désormais financées pour les trois quarts environ de leur activité par des crédits publics alors qu'elles ne l'étaient que pour 40 % au début des années soixante-dix (49).



LES ATHEVAINS

	1973	1975	1980
recettes totales (milliers de F 1970)	89	304	264
recettes propres (milliers de F 1970)	30	201	72

- les Théâtres privés, quant à eux, ne reçoivent pas directement de subventions en provenance de l'Etat, à l'exception de celles accordées par la Commission d'Aide à la Création Dramatique (cf. supra). Subissant au maximum les effets de la loi BAUMOL, ils se sont dès 1964 constitués en Fonds de Soutien alimenté par une taxe parafiscale, de façon à centraliser les pertes (50). Ce remède s'est avéré rapidement insuffisant et il a fallu quelques années plus tard faire appel aux deniers publics : la réforme du Fonds de Soutien de 1972 s'est accompagnée d'une augmentation très importante des subventions d'Etat à son égard puisque ces dernières ont été multipliées par sept entre 1971 et 1972 et qu'elles ont cru régulièrement depuis lors avec, comme

(49) Rappelons que la légende utilisable pour la lecture des tableaux est la suivante :

▨ subventions □ recettes propres ■ déficit

(50) Cf. supra 2ème Partie, Chapitre I, section 1, § 1

pour les autres secteurs, un ralentissement voire une légère diminution en 1979 et en 1980. Les crédits reçus par le Fonds (50 % en provenance de l'Etat et 50 % de la Ville de Paris) couvraient en 1980 environ le quart de ses dépenses (51).

Très significatif est aussi le fait que peu de directeurs de théâtres privés assument aujourd'hui à 100 % le risque d'une production. Il peut arriver que certains auteurs co-produisent (André ROUSSIN, Jean ANOUILH) mais plus généralement les entrepreneurs font appel au Fonds de Soutien. Ainsi, la très grande majorité des spectacles produits sont-ils financés indirectement pour partie par des fonds en provenance de l'Etat (52).

Si l'on excepte les cafés-théâtres à la marge de la légalité et les festivals qui sont le plus souvent pris en charge par les municipalités d'accueil (cf. infra), on voit donc que le système théâtral français dans sa quasi-totalité est alimenté par des subventions de l'Etat et que ces subventions ont connu sur le long terme une forte augmentation (53).

A ce financement étatique, il convient d'ajouter, pour un nombre important d'institutions, des ressources en provenance des collectivités locales, qui ne présentent toutefois pas le même caractère systématique et qui peuvent parfois connaître des fluctuations brutales :

- si les Théâtres Nationaux y font peu appel (à l'exception du Théâtre National de Strasbourg), les Centres Dramatiques Nationaux y ont quant à eux tous recours (rappelons que le Ministère des Finances n'avait accepté en 1947 de débloquer des crédits pour la Décentralisation

(51) Dans le budget prévisionnel de 1981, elles représentaient 33 % ... (Source : Association pour le Soutien du Théâtre Privé).

(52) A noter également que le Fonds de Soutien a non seulement la charge du spectacle dramatique, mais aussi celle du spectacle lyrique et du spectacle de variétés.

(53) L'intervention de l'Etat s'est aussi traduite par des aménagements fiscaux (suppression de la taxe sur les spectacles et généralisation de la T.V.A. par exemple).

Dramatique qu'à la condition expresse d'un financement local - cf. supra). Deux remarques en ce qui les concerne : la part des subventions locales dans l'ensemble des ressources est très variable d'un établissement à l'autre (54), mais on observe malgré tout une croissance régulière de la dotation globale à ces institutions, comme le montre le tableau suivant :

	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970
subvention totale milliers de francs courants	469	681	862	1149	1439	1449	2243	2465	3552	3478	4181
subvention totale milliers de francs 1970	711	1001	1214	1532	1845	1811	2735	2900	3991	3661	4181

	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
subvention totale milliers de francs courants	...	4977	5370	7447	10467	13774	12867	12464	18555	19464
subvention totale milliers de francs 1970	...	4492	4509	5405	6845	8218	7024	6295	8507	7948

TABLEAU N° 65 - SUBVENTIONS DES COLLECTIVITES LOCALES AUX CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX

- les Compagnies indépendantes font également appel aux bailleurs de fonds de la ville ou de la région dans laquelle elles sont implantées. Généralement les sommes versées sont dérisoires, même si certaines municipalités ou certains départements font un réel effort pour venir en aide au spectacle vivant. D'autre part, les compagnies ayant un poids institutionnel bien plus faible que les Centres Dramatiques, les subventions connaissent parfois des fluctuations importantes qui trouvent leur explication dans une modification

(54) Cf. supra tableau n° 49 , page 364 .

de la sensibilité politique de la Municipalité ou du Conseil Régional concernés (55).

- le Fonds de Soutien au Théâtre Privé reçoit, nous l'avons vu, une forte subvention de la Ville de Paris (cf. supra).
- les festivals, enfin, souvent créés sur des initiatives locales, fonctionnent généralement avec l'appui de la Municipalité d'accueil et parfois celui des commerçants (56).

La proposition que nous avons formulée au début de ces développements se trouve donc très largement vérifiée : les institutions théâtrales françaises dans leur ensemble ont recours aujourd'hui à un financement public (national ou local), et ce de façon toujours plus importante. Le coût de la production des spectacles dramatiques en France est ainsi de plus en plus à la charge de la Collectivité et de moins en moins à celle de ses utilisateurs (57).

(55) Cf. en annexe les démêlés des Spectacles de la Vallée du Rhône avec la Municipalité de Valence. Cf. également infra l'histoire édifiante du Théâtre Populaire de Lorraine.

(56) A titre d'exemple, le budget total du Festival d'Avignon était en 1980 de 7.000.000 F. La part financée par l'Etat n'était que de 300.000 soit à peine plus de 4 %

(57) Insistons cependant une nouvelle fois sur le fait que les sommes concernées sont d'un poids relatif très faible dans les dépenses de l'Etat (moins de 0,3 %) et qu'elles sont dans l'absolu bien moins importantes que celles consacrées à l'Art dramatique par certains de nos voisins (la R.F.A. par exemple).

§ 2 perte d'audience et de prestige

Activité de plus en plus coûteuse, le théâtre a vu également son audience diminuer et son prestige se ternir au cours des trente années écoulées.

Le contexte économique général des trois décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale fut peu favorable aux loisirs collectifs en général et aux arts de la scène en particulier. Le public tout d'abord s'en est détourné au profit de loisirs individuels et domestiques, plus facilement accessibles et jugés moins coûteux (58). Les artistes et plus généralement l'intelligentsia leur préfèrent de leur côté les moyens modernes de communication que sont le cinéma et surtout la télévision, dont l'audience potentielle est sans commune mesure avec celle de la plus vaste des salles de spectacles : "Un passage à la télévision dit plus qu'une cérémonie à la Comédie Française, une causerie au coin du feu du Président de la République avec un animateur de la télévision prend plus de place événementielle qu'une confidence à l'entracte du Bourgeois Gentilhomme reléguée au rang de dérisoire" (59).

Dans cet environnement hostile ou, mieux, indifférent, le théâtre a eu beaucoup de mal à conserver son identité.

Le secteur privé, confronté à une brutale désaffection de son public et à des difficultés financières aiguës, a perdu à la fois son pouvoir de refléter l'image de la Grande Bourgeoisie et surtout la capacité qu'il a longtemps eu de révéler des auteurs nouveaux et qui avait fait sa force à la Libération.

Le secteur subventionné quant à lui, à la suite des secousses de mai 1968, a peu à peu renoncé à l'ambition qui avait légitimé sa création, et s'il revendique toujours le qualificatif de populaire, il n'en possède pas vraiment les attributs.

Le malaise dont souffre le théâtre aujourd'hui reflète ainsi à la fois son incapacité à être un art de masse et son impuissance à canaliser

(58) Cf. supra 1ère Partie, Chapitre 2, section 2 : "l'utilisation du temps de loisir".

(59) Emile COPFERMANN : Vers un théâtre différent - Petite Collection Maspero, Paris 1976, page 38.

les querelles esthétiques et idéologiques. Autrefois lieu d'affrontement privilégié entre "doctes" et "mondains" (60), le théâtre recrute désormais ses adeptes dans la frange de la moyenne bourgeoisie pour qui la culture est signe et moyen de promotion sociale. Le peuple l'ignore toujours autant et la bourgeoisie comme l'avant-garde intellectuelle lui préfèrent désormais d'autres terrains de lutte.

1) le secteur privé : tous les symptômes de l'essoufflement

- les théâtres privés avaient contribué dans les années qui ont suivi la Libération à révéler la grande majorité des auteurs contemporains (GENET, BECKETT, IONESCO, SARITRE, etc. -cf. supra). Cet élan créateur avait surtout été le fait des petites salles "intellectuelles" de la rive gauche. La chute brutale de la fréquentation, la montée des difficultés financières ont précipité la disparition de la majorité d'entre elles et, par voie de conséquence, n'ont pas permis le renouvellement du vivier :

"Ce que les petits théâtres offraient aux dramaturges débutants, et qu'ils ne trouvent plus nulle part ailleurs, c'était des conditions matérielles qui permettaient à moindre frais la représentation ..."

" Ce que les petits théâtres offraient aux dramaturges débutants, et qu'ils ne trouvent plus nulle part ailleurs, c'était aussi dans des conditions d'accueil exceptionnelles, ce droit à l'imperfection qui leur est aujourd'hui partout contesté, et la chance de pouvoir durer ..."

"Dans ces conditions, les seuls auteurs dont on essaie les oeuvres nouvelles sont ceux qui s'inscrivent dans la ligne de ces aînés qui ont déjà une audience. Ainsi Vinaver fut-il essayé derrière Brecht, Arrabal derrière Ionesco et Pinget derrière Beckett."

Le texte précédent date de 1963 (61). Les choses n'ont guère évolué favorablement depuis lors. Le public n'a pas retrouvé la curiosité né-

(60) Pour reprendre les expressions utilisées par Pierre BOURDIEU (cf. supra)

(61) Article de Dominique NORES paru dans Les Lettres Nouvelles (février 1963) et cité par A. GINTZBURGER : "les théâtres disparus de la rive gauche in Acteurs, n° 5, mai 1982, page 42.

D. NORES écrivait dans le même article que "vivre, les petits théâtres ne le peuvent désormais qu'en jouant gagnant. Et le petit nombre de places dont ils disposent les rend plus timorés encore que les grandes salles".

cessaire à la fréquentation des théâtres de création. Il refuse de plus en plus la prise de risques et réserve ses sorties aux variétés, aux concerts, aux nouvelles formes de music-hall bénéficiant de l'effet amplificateur des media ou, à défaut, aux "vedettes" du boulevard. Et les rares entreprises qui persévèrent dans l'ambition de découvrir de nouveaux talents doivent surmonter par surcroît l'indifférence de la critique (62).

- si les théâtres de boulevard semblent avoir mieux résisté, c'est qu'ils se situaient sur un créneau plus facile à préserver. Malgré tout, ils ont eux aussi souffert de la fuite du public et de l'asphyxie financière, ce qui les a contraint plus que jamais à limiter les risques et à ne proposer, à de rares exceptions près, qu'un répertoire conventionnel à un public socialement figé et vieillissant (63).

Dans le même temps, ce qui faisait traditionnellement le succès de ce théâtre de distraction (un auteur de qualité, une distribution attractive, un public sélectionné) est devenu de plus en plus difficile à obtenir. Les auteurs n'écrivent plus pour le théâtre et ceux qui y ont connu récemment quelque succès (Jean-Loup DABADIE, Jacques WEBER ...) l'ont abandonné pour le cinéma ou la télévision (64). Les têtes d'affiche capables d'attirer la grande foule rien que sur leur nom voient leur nombre diminuer régulièrement (les vedettes de cinéma, qui pourraient avantageusement les remplacer sont difficiles à utiliser : elles sont généralement très chères et refusent de s'engager pour un nombre suffisant de représentations) :

"Nous manquons d'acteurs et de pièces. Nous manquons de locomotives. Le public souhaiterait voir Miou-Miou, Marlène Jobert ou Jean Rochefort. Mais rien à faire. L'une a des enfants dont elle veut s'occuper, l'autre une carrière cinématographique à défendre... Quant à ceux qui jouaient au théâtre il y a encore quelques années, de Funès s'est retiré pour

(62) "Je suis un petit peu triste qu'un journal comme Le Monde s'intéresse à toutes sortes de formes de théâtre, certainement passionnantes, mais plus à nous". (Interview de Renée DELMAS, directrice du Théâtre de Poche, parue dans le numéro 2 de la revue Acteurs de février 1982).

Madame DELMAS nous le confirmait peu après dans l'entretien qu'elle nous a accordé : "les gens ne viennent que si la critique est bonne, et dans notre cas, la critique se déplace de moins en moins".

(63) Cf. à ce sujet Michèle VESSILLIER, op. cit.

(64) Seule Françoise DORIN fait encore exception... mais pour combien de temps ?

cause de santé, Serrault pour cause de gloire et Poiret pour cause de fatigue... Certains ne veulent s'investir que dans des rôles qui leur ressemblent... Résultat : neuf ballons d'essai sur dix crèvent. La profession d'acteur se perd." (65).

Quant à la qualité du public, elle a souffert considérablement du succès de "Au théâtre ce soir" : "C'était toujours très mauvais ! (les répétitions avaient lieu dans des conditions désastreuses - et ne parlons pas des conditions de retransmission !). Malheureusement, c'est devenu la référence ... Il est difficile maintenant de programmer des pièces un peu plus ambitieuses" (66).

Comment s'étonner dès lors qu'il ne se passe plus grand chose dans ce secteur quasiment sinistré comme en témoigne la place extrêmement réduite qu'il occupe dans la littérature parue ces dernières années : les théâtrologues lui consacrent au mieux quelques lignes et dans la plupart des cas l'ignorent complètement (67).

Comment s'étonner également qu'à l'exception des soirs de grande première, les théâtres privés n'aient plus guère l'occasion d'être à la pointe de la mode ?

Le café-théâtre a pu laisser croire un moment qu'il était prêt à renouveler le genre et le public du secteur privé. La veine semble cependant s'être vite épuisée : des conditions d'exploitation épouvantables (cf. supra), la fuite de ses meilleurs éléments vers d'autres modes d'expression (cf. la réussite cinématographique de certains membres de l'équipe du Café de la Gare, ainsi que, dans un autre genre le succès de l'Orchestre du Splendid) et enfin la prolifération de spectacles d'une trop grande complaisance ont ruiné les espoirs qu'avait fait naître ce théâtre un peu particulier.

(65) J.M. ROUZIERE, Directeur du Théâtre des Variétés in Acteurs n°2 (février 1982), page 53.

(66) Entretien avec Georges HERBERT, Directeur du Théâtre de l'Oeuvre, décembre 1981.

(67) J.J. ROUBINE par exemple (op. cit.) accorde en tout et pour tout 7 lignes au secteur privé stricto sensu dans sa description de l'entreprise théâtrale française (chapitre 6, pages 223 à 251). Colette GODARD (op. cit. et Bernard DORT (op. cit.) n'en parlent pas du tout.

2) le secteur subventionné : à la recherche d'une vocation perdue

- le secteur public s'est constitué en France dans l'immédiat après-guerre en fer de lance d'une politique de démocratisation culturelle qui a trouvé sa reconnaissance institutionnelle en 1959 avec la création du Ministère de la Culture (cf. supra). La III^e République avait été celle des instituteurs et de l'Education Nationale, la IV^e serait celle du théâtre et de la Culture pour tous.

Postulant l'existence d'un patrimoine culturel universel et constatant d'importantes inégalités quant aux possibilités d'y accéder, ce projet politique d'envergure avait comme ambition majeure, pour reprendre les termes du décret de 1959 (68) de "rendre accessibles les oeuvres capitales de l'Humanité et d'abord de la France au plus grand nombre possible de Français".

Jean VILAR ne revendiquait par autre chose lorsqu'il rappelait avoir reçu mission de porter le théâtre là où il n'était pas et d'y faire venir ceux qui jusqu'alors en étaient écartés (69). De même, "les pères fondateurs du mouvement de décentralisation dramatique ont pu croire qu'ils allaient être les missionnaires d'une réconciliation sans précédent dans notre histoire, réconciliation entre les Oeuvres, la Culture, la Grande Culture même, et le peuple, au sens le plus humaniste du terme". (70)

Cette action volontariste, qui visait accessoirement les couches de la bourgeoisie qui n'allaient pas encore au théâtre, mais surtout la grande masse ouvrière et paysanne française que les conditions historiques de son existence privaient d'accès au mode d'expression dramatique, reposait principalement sur :

- 1) le choix d'un répertoire de haute culture (Molière, Corneille,

(68) Décret de création du Ministère des Affaires Culturelles.

(69) Cf. Jean VILAR : Le théâtre, service public, Ed. Gallimard, Paris 1975 - ainsi que notre annexe consacrée au Théâtre National de Chaillot.

(70) Gildas BOURDET in Culture et Communication n° 22, décembre 1979 page 16.



Shakespeare, Kleist ...)

- ii) un style de représentation respectant, pour reprendre l'expression de VILAR "les lois pures et spartiates de la scène" (71) : abandon du dispositif à l'italienne et du décorum bourgeois, retour à une socialité plus simple (refus des obligations vestimentaires, interdiction des pourboires, etc. et à une mise en scène stricte et dépouillée,
- iii) une nouvelle organisation du public : sensibilisation par le biais de relais institutionnels (comités d'entreprise, syndicats, associations...) et fidélisation par l'abonnement.

Sa réussite était conditionnée par la possibilité de pratiquer des tarifs avantageux, puisque le public visé était précisément le moins solvable, mais aussi par la recherche de la meilleure implantation régionale possible (le cahier des charges du T.N.P. lui-même prévoyait à l'origine des tournées en région parisienne) et par l'emploi de certaines techniques d'animation destinées à rendre plus accessibles les spectacles proposés (débat, expositions, rencontres, etc.).

VILAR à Chaillot et à Avignon, CLAVE à Strasbourg, DASTIE à Saint-Etienne SARRAZIN à Toulouse, GIGNOUX à Rennes ont été parmi les figures les plus marquantes de ce mouvement sans précédent dans l'histoire de l'institution théâtrale française.

"Le théâtre populaire dans les années soixante, c'était un répertoire nouveau et stable pour un public nouveau et stable, sur des valeurs que tout le monde partageait" (72).

- la décentralisation a incontestablement eu le mérite de redonner une vie théâtrale à la plupart des provinces françaises.

Cependant, son objectif majeur, à savoir la conquête d'un public prolétaire ou paysan, est loin d'avoir été atteint : "... quel que fût le caractère louable de la décentralisation théâtrale et du mouvement général de démocratisation culturelle, il reste que les ouvriers ne vinrent

(71) Jean VILAR : De la tradition théâtrale, Ed. Gallimard, Paris 1963.

(72) Jean-Pierre VINCENT au cours d'un débat avec Bernard DORT diffusé sur France-Culture le 28 avril 1981 sur le thème : "Le théâtre est-il encore populaire ?"

pas beaucoup plus au théâtre et ne participèrent pas davantage à la vie culturelle" (73). Le chiffre communément cité pour les entreprises à forte fréquentation ouvrière est de 6 % d'ouvriers parmi les spectateurs et il ne semble pas que depuis les années héroïques du mouvement des progrès notables aient été faits dans cette voie (cf. supra la structure du public de quelques institutions subventionnées).

La démocratisation culturelle bénéficia en fait "à cette couche sociale numériquement forte depuis la dernière guerre, la petite bourgeoisie. C'est elle qui avait le niveau scolaire requis et l'ambition sociale nécessaire pour s'approprier comme outil de promotion le patrimoine réservé jusque-là à une élite" (74).

La cassure de mai 1968 allait mettre à jour la dimension utopique de l'esprit VILAR et de la politique MAILRAUX et dénoncer l'idéalisme mystificateur d'une conception de la culture comme lieu de rencontre pacifique et de réconciliation des classes. VILAR est contesté à Avignon même dont le festival est qualifié de "super-marché culturel" et, comme le note Colette GODARD : "le théâtre populaire attrape des guillemets en marque de suspicion".

"Sur la scène se rassemblent les constats d'échec. Après les remises en question, les élans de solidarité, les hommes de la Décentralisation comptent leurs blessures et comptabilisent les dégâts" (75).

- Tandis que les directeurs des Centres Dramatiques, réunis autour de PLANCHON à Villeurbanne s'interrogent sur le concept de "non-public" (cf. supra), la nouvelle génération préconise une réorientation qui apparaît comme l'antithèse des options prises vingt ans plus tôt : il ne s'agit plus de vouloir faire goûter à la province et aux catégories sociales défavorisées le fumet d'oeuvres créées dans d'autres lieux ou pour d'autres personnes, ce volontarisme s'étant soldé par le "ratage historique" que l'on sait, il s'agit d'agir et d'intervenir dans la quotidienneté des gens.

(73) J. M. PIEMME: "L'action culturelle dans tous ses états", in Théâtre/Public, n° 42 (novembre-décembre 1981), page 20.

(74) Ibid.

(75) Colette GODARD, op. cit. page 19.

Parmi les nombreuses définitions qu'on a données de l'animation, nous retiendrons celle-ci qui est exempte de l'attitude culturaliste face aux problèmes culturels :

Quel que soit son champ d'application, l'animation semble impliquer trois processus conjoints :

- un processus de dévoilement : l'animation vise à créer les conditions pour que tout groupe social et tout homme se révèle à lui-même ses problèmes, ses interrogations ...
- un processus de mise en relation : l'animation vise à instaurer la communication et le dialogue, soit par la concertation, soit par le conflit ...
- un processus de créativité

Une lutte féroce oppose les militants de l'animation aux tenants de la diffusion et de la création ... Le schéma qui illustre cette dichotomie est simple :

<u>animation (bon)</u>	<u>diffusion-création (mauvais)</u>
participation active	consommation culturelle
la culture en devenir	le patrimoine culturel
contact avec toute la population	public composé d'une élite
culture confondue avec politique au sens profond du terme	culture par opposition au politique
non-directivité	manipulation
faculté pour chacun de s'exprimer	création appartenant aux spécialistes professionnels
progressisme	conservatisme
libération	aliénation
libre expression	passivité
communication ouverte	discours du haut vers le bas
là où viennent les gens	dans les temples culturels
ouverte à tous	réservée aux initiés
valorisation du groupe	triomphe de l'individualisme
créativité	création artistique

Ce schéma simpliste caractérise des prises de position quotidiennes...

"La démocratisation a atteint sa limite avec ceux que le langage ne peut toucher, ceux que même un enseignement n'arriverait pas à motiver parce que (le) musée imaginaire, même étendu, même popularisé jusqu'à la médiocrité, n'est pas leur univers, qu'ils ne s'y reconnaissent pas et, ce qui est plus grave, qu'ils ne veulent pas s'y reconnaître. Ces hommes et ces femmes, on ne les mobilisera pas en leur proposant les produits de la culture traditionnelle ... Il faut passer par un travail d'animation qui respecte la démarche culturelle propre à chaque collectivité de base et lui donne les moyens de s'exprimer." (76)

L'idée même d'animation, apperçue dans le contexte de l'après 68, témoigne d'une redéfinition du concept de culture étendu à toutes les dimensions de la vie sociale, et de la reconnaissance d'une extrême diversité : "La culture d'une société est faite des cultures qui caractérisent les différents groupes qui la composent. Elle n'est pas un système unique, défini une fois pour toutes, dont certains seraient dépositaires et qu'il s'agirait d'offrir (donc d'imposer) aux autres." (77)

L'animation, on le voit, ne propose pas seulement d'élargir le cadre de l'action culturelle limitée jusque-là au domaine des Beaux-Arts, elle combat ouvertement la conception ancienne jugée élitiste et totalitaire (78).

Le théâtre va alors constituer une des cibles privilégiées d'un secteur socio-culturel en plein développement. Les attaques qu'il subit furent de toutes parts, trouvant leur point d'orgue dans un numéro édifiant de la revue Autrement (79). Le Parti Socialiste lui-même mêle sa voix à ce concert discordant : autogestionnaires, héritiers de mai 68, les socialistes ont longtemps mis l'accent sur la créativité et l'animation au détriment de la création. Dans un texte d'orientation datant de 1974, il

(76) "Politique culturelle" - Les Cahiers de l'Atelier, n° 1, décembre 1978
ADELS - Paris - page 13

(77) Ibid.

(78) Cf. page 457 les extraits de l'article de J.M. PIEMME déjà cité et schématiquement le point sur la querelle création-diffusion/animation.

(79) Cf. page 459 quelques extraits de l'ouvrage incriminé (Autrement n° 18 avril 1979). Cf. également page 461 les extraits de l'article de Jacques KRAEMER paru dans la revue A.T.A.C.-Informations (n° 84, mars 1977) sous le titre : "L'action culturelle contre la création théâtrale ?"

"La politique culturelle ? Introuvable. L'action culturelle ? Innombrable. Elle est partout, dans les petits trucs, les grosses machines, chez les inspirés, les managers, les militants et les autres. Animateurs, tous. Créateurs, tous. Enfin, à leurs yeux."

Henri DOUGIER (Rédacteur en chef) - Editorial (p.3)

"Depuis dix ans, on a coffré l'action culturelle dans une quinzaine de Maisons de la Culture, autant de Centres d'Action Culturelle avec des intentions louables mais caduques... Mais trop de gens n'ont pas osé passer la porte des Maisons de la Culture : ceux-là même qu'on prétendait toucher... Cette Décentralisation-là meurt aujourd'hui d'avoir été le fruit d'élucubrations de technocrates parisiens ignorant tout des besoins de ce "non-public" au nom duquel ils parlaient. En marge des institutions, et surtout conscients de leur impuissance, de nouveaux groupes se sont constitués autour d'animateurs formés à l'expression théâtrale et revendiquant l'héritage de 68. Ils se proposent d'aller à la rencontre de cet autre public, ouvriers, paysans, femmes, immigrés, toutes les minorités n'ayant pas accès aux biens culturels et surtout aux moyens d'exprimer leur propre culture."

Michèle DECOUST - "Du militantisme au marketing sans complexe" (p.4)

"La troupe des Quatre Chemins, née des questions posées en 1968 sur la place de l'acteur dans la société, le public, les thèmes de la création, joue dans des circuits dits parallèles (M.J.C., foyers, établissements scolaires, comités d'entreprise). Discutant avec les gens, logeant chez eux, nous essayons d'abolir des fossés. Nos thèmes de jeu correspondent à des préoccupations actuelles (femmes, mouvement ouvrier...). En choisissant des circuits parallèles (nous) obéissons à une impulsion (révolte contre le milieu, l'enseignement, les circuits bourgeois), devenue en mai 1968 une réflexion.

Catherine de SEYNES - "Avec les ouvriers de Saint-Nazaire, malgré les syndicats" (pp.12 & 13)

"La collectivité nous apporte ses témoignages, ses interrogations et ses espoirs. Par elle nous apprenons son histoire, sa mémoire, ses racines et son temps présent. Nous apprenons à saisir les mythes qu'elle véhicule, à comprendre les aliénations qui la freinent. Mais aussi à reconnaître sa force d'intervention et à vivre ses luttes."

Renata SCANT - "Théâtre Action : création collective et jeux dramatiques" (p.59)

"Pourquoi une animation en direction des femmes au foyer, dans un grand ensemble ? Parce qu'ici plus encore qu'ailleurs, peut-être, le prolétaire du prolétaire, c'est la femme. Pouvait-on tenter de faire tomber les murs invisibles, mais puissants, de leur prison ? Pour ce faire, il fallait créer des réseaux de communication, permettre la circulation d'un savoir étranglé mais réel, utiliser les opportunités permettant aux femmes, principales utilisatrices de la cité, d'y jouer un rôle."

Isabelle EHNI - "A Meaux, des femmes changent leurs pratiques quotidiennes" (p.145)

"L'action culturelle, je pense que c'est nous qui la faisons, et en plus, on colle aux besoins des gens car on a les moyens de les connaître à fond... Pour moi, les animateurs sont en retard d'un train... Ils n'utilisent pas les techniques modernes, ils se limitent à leur univers, ils ont peur de s'exprimer, peur d'utiliser les media... Ils se défendent de nous en nous collant une étiquette commerciale, mais moi, cela ne me gêne pas du tout, car notre démarche est parfaitement honnête. Nous, on commence par écouter les gens et par enregistrer leurs désirs, ce qui fait que tous les messages qu'on émet ne peuvent être acceptés que s'ils répondent à une attente, comblent un vide ou un désir. On ne peut pas dire alors qu'il y ait manipulation. Si les gens achètent du chewing-gum c'est qu'ils ont envie d'acheter du chewing-gum. Les animateurs baignent dans une idéologie chrétienne anti-argent, mais c'est une méconnaissance complète de la société actuelle : on est dans l'idéologie du profit, c'est tout."

Christine QUENARD (Chargée de services à HAVAS-ECOM)
"La vraie action culturelle, c'est nous !" (p.149)

"Pour moi, l'animation doit être explosion spontanée de vie quasiment naturelle. La culture, c'est l'échange, la communication... Alors, quand on enferme la culture dans des lieux retirés de la grande circulation quotidienne, coupés de la vie des hommes et des femmes qui, un jour, peuvent en devenir demandeurs, ce ne peut être qu'un échec. La politique des Maisons de la Culture m'apparaît finalement comme élitiste... Nous, nous sommes ouverts à la très grande masse quotidienne. A celle qui attend d'être informée. A celle qui attend la fête. Notre conception de l'animation est anti-élitiste et spontanéiste... C'est la vie qu'on vient chercher dans un centre commercial. Dès qu'un espace bouge, il est animé. Le premier facteur d'animation, c'est le commerce... Aujourd'hui, les idéologies tombent. Les systèmes économiques traditionnels sont remis en cause. Alors pourquoi s'obstiner à maintenir des barrières entre commerce et culture ?"

Jacques DALAN-KRAEMER (Directeur de la promotion et de l'animation des centres commerciaux) - "Les commerçants : de nouveaux Médecis ?" (pp.158 à 160)

"Comment élargir peu à peu la base sociale de la création si l'on admet au départ que les créateurs forment une catégorie fermée de spécialistes si on leur confère une sorte de magistère exclusif ? La seule façon de sortir de ce cercle vicieux est de replacer la création dans le processus plus général de l'expression... Seront considérés comme des phénomènes d'expression toutes les manifestations collectives par lesquelles le groupe éprouve immédiatement son identité... Dans l'expression, le processus compte plus que le produit... l'essentiel est ce qui s'est passé tout au long de ce travail, même si le résultat n'a qu'un intérêt médiocre pour ceux qui ne l'ont pas suivi... Ce qu'on demande aux créateurs, c'est de comprendre qu'ils ne sont pas seuls au monde... comme si le développement culturel de la population dans son ensemble dépendait des créateurs et d'eux seuls."

Bernard PINGAUD (romancier, Secrétariat national à l'Action Culturelle du Parti Socialiste) -
"Créateur, qui t'a fait roi ?" (pp.193 à 199)

"L'article de Joel Dragutin paru dans "Le Monde des spectacles" du 6 janvier 1977 sous le titre prudent et prometteur : L'objectif n'est peut-être pas que tout le monde aille au théâtre, nous fait bondir.

... L'article que nous incriminons :

- 1 il reproche ouvertement aux hommes de théâtre (qu'il nomme des créateurs, le terme est choisi pour ses connotations : supériorité, transcendance, échappent à la commune loi, loin au-dessus du peuple. etc.) de réclamer des subventions et prétend que les leur attribuer laisserait le problème culturel de côté ...
- 2 "Les animateurs sont aujourd'hui le sous-prolétariat de la création", dit Dragutin... Il ne cesse d'opposer le théâtre et l'animation culturelle, de réclamer implicitement, quand ce n'est pas ouvertement, que les maigres crédits du théâtre, parfois honteusement dérisoires ... lui soient retirés et attribués à l'animation culturelle ... Quelle jolie solidarité que voilà !
- 3 Dragutin s'indigne des "amuseries ouvriéristes des uns et de la démagogie populiste des autres"...
- 4 D'après Dragutin, nous ... les gens de théâtre sommes par nature coupés du peuple; "il y a une rupture irréparable, dit-il, entre les acteurs et les spectateurs". Je ne prétends pas que tous les hommes de théâtre loin de là, soient proches du peuple... mais je pense qu'historiquement il y a un mouvement qui va plutôt dans le sens d'un rapprochement entre le théâtre et la population ...
- 5 Dragutin oppose constamment à l'élitisme théâtral son expérience roubaissienne : à Roubaix, c'est la symbiose avec la population ouvrière, y compris immigrée... Je ne connais pas Roubaix, non plus que Dragutin et son C.A.C. mais près de 15 ans de décentralisation théâtrale m'ont appris à me méfier des bilans triomphalistes et à nourrir un scepticisme brechtien quant aux possibilités d'un théâtre et d'une animation populaires dans un pays où le peuple n'est pas populaire. Ce qui est grave dans la perception de Dragutin, c'est le déplacement de la contradiction principale ... (qui) devient celle soulignée par "Le Monde" dans son chapeau entre "créateurs" et "animateurs" ...
- 6 Quel est le projet de Dragutin ? Apprendre à la population, dit-il, à "s'exprimer elle-même" ... On retrouve dans une forme simpliste un des mythes de 68 accompagné de l'inévitable mise au pilori de l'artiste professionnel accusé de confisquer l'expression artistique ...
- 7 Dragutin prétend que les hommes politiques, les élus se tournent assez spontanément vers le théâtre dont ils tolèrent aisément les démarches avant-gardistes ... On ne peut mieux falsifier l'histoire ...
- 8 Venons-en à votre dernière accusation : nous sommes des "frustrés". Alors là vous me faites penser aux personnages de Claire Brétécher. Au point que je me demande si ce sentiment n'est pas ce qui motive votre sentiment anti-créateurs... Mais le plus grave, c'est la convergence entre la politique ... réelle du pouvoir ... et une idéologie qui tient la création artistique, le travail des professionnels du spectacle comme secondaires, voire gênants, si ce n'est inutiles. Cette idéologie, qui souvent emprunte une terminologie progressiste, est particulièrement dangereuse parce que démagogique : elle met en accusation un petit nombre de professionnels et flatte le plus grand nombre ...

Article de Jacques KRAEMER, directeur du Théâtre Populaire de Lorraine, paru dans le numéro 84 de mars 1977 de la revue ATAC-Informations (extraits)

est question d'une "déprofessionnalisation de l'Art" ainsi que de "briser une bonne fois le tabou de l'Oeuvre avec un grand O, que légitime sa capacité à traverser les siècles". Le même texte affirme également que "une pièce de circonstance où trouvent à s'exprimer les préoccupations communes de tout un groupe a souvent plus d'effet culturel que la meilleure mise en scène de Shakespeare ou de Brecht." (80)

Le théâtre n'est pas sorti indemne de cette aventure, même s'il s'est souvent montré plus conciliant qu'incendiaire : "Pourquoi ce nouvel antagonisme entre l'action culturelle et la création? ... Faire de l'animation, c'est mettre les individus en situation d'imaginer, d'inventer, donc d'être actifs et créatifs. Mais se confronter à la création, à l'art vivant est aussi un acte actif... Une phrase de Croce citée par Gramsci pour mémoire : 'l'art est éducateur en tant qu'art mais non en tant qu'art éducateur, parce que dans ce cas il n'est rien et que le néant ne peut pas éduquer'" (81)

Le théâtre n'est pas non plus sorti indemne de cette aventure, dans la mesure où il n'a pu éviter la contagion en son sein : c'est l'époque où prolifèrent les compagnies indépendantes refusant toute contrainte institutionnelle, constituées sur des projets plus sociologiques que dramatiques et érigeant la création collective en dogme absolu. Le ver est dans le fruit car, comme le souligne Colette GODARD "(cette) sorte de théâtre sociologique ... a sans doute son utilité, mais pas dans le domaine du mouvement théâtral." (82)

- Cette remise en cause de l'institution théâtrale et de son produit explicite sans doute pour partie un dernier phénomène qui nous semble symptomatique du malaise dont souffre le théâtre français contemporain et que

(80) Orientations générales d'une politique d'action culturelle. Texte adopté à la fin de 1974 et remis à jour en 1977. Le P.S. a depuis modifié ses conceptions. Quant au P.C.F., réaffirmant sa défiance envers tout spontanéisme, il a toujours défendu la création.

(81) Article de Jacques BLANC, administrateur du Théâtre National de Strasbourg, paru dans Théâtre/Public n° 19 (janvier 1978), page 6.

(82) Colette GODARD, op.cit., page 21.

Depuis le début de la décentralisation, :

412 auteurs ont été joués

1.619 pièces ont été montées

Ci-dessous figure la liste des auteurs joués plus de 5 fois :

MOLIERE	136	BECKETT	17	ARRABAL	8
SHAKESPEARE	84	LORCA	17	DASTE C. (e)	8
BRECHT	48	COURTELINE	14	DOSTOIEVSKI	8
MUSSET	36	FOISSY	13	REGNARD	8
MARIVAUX	34	SARTRE	13	RUZANTE	8
IONESCO	30	SHAW	12	SOPHOCLE	8
LABICHE	30	HUGO	12	ARISTOPHANE	7
TCHEKHOV	28	AUDIBERTI	11	PLANCHON	7
RACINE	26	STRINDBERG	11	TARDIEU	7
CORNEILLE	24	FRISCH	10	ADAMOV	6
CLAUDEL	24	YENDT (e)	10	DECAUNES	6
PIRANDELLO	23	FEYDEAU	10	DURRENMATT	6
OBALDIA	20	CALDERON	9	GHELDERODE	6
O'CASEY	19	CAMUS	9	MARREY	6
GOLDONI	18	COCTEAU	9	RAMUZ-STRAVINSKY	6
GIRAUDOUX	18	GATTI	9	SYNGE	6
ANOUILH	18	GORKI	9	VITRAC	6
BEAUMARCHAIS	17	GOGOL	9	WEISS	6

(e) pour enfant

liste arrêtée en août 1972

13 auteurs seulement (les 3 % qui ont été joués 20 fois et plus) couvrent le tiers des représentations (543).

54 auteurs (les 13 % qui ont été joués plus de 5 fois et dont le nom figure sur la liste précédente) couvrent plus de la moitié des représentations (960, soit 59 %).

A noter que sur les 54 auteurs précédents, moins de la moitié sont contemporains.

TABLEAU N° 66 - VINGT-CINQ ANS DE DECENTRALISATION (1947-1972) :
LES AUTEURS

Source : A.T.A.C.-Informations - Numéro spécial (septembre 1972) -

nous avons déjà mentionné à propos du secteur privé, à savoir la pénurie d'auteurs : "En matière de répertoire contemporain, les théâtres publics restent d'une timidité, voire d'une incuriosité étonnante" (83).

La contestation soixante-huitarde reste toutefois une explication insuffisante puisque la situation de pénurie lui pré-existait : le bilan publié par l'A.T.A.C. en septembre 1972 sur l'activité de ses adhérents entre 1947 et 1972 (et dont nous reproduisons page 463 les résultats les plus significatifs) est de ce point de vue édifiant (84).

D'autres facteurs peuvent être avancés pour rendre compte de cette carence. Citons pêle-mêle la volonté de VILAR et des pionniers de la décentralisation d'utiliser prioritairement les classiques (85), la mainmise grandissante du metteur en scène sur le processus de création, rejetant peu à peu l'auteur et les interprètes au second plan (nous y reviendrons) et enfin une raison plus spécifiquement économique et qui tient au mécanisme suivant : quel que soit le mode d'exploitation (privé ou public) la rémunération de l'auteur est toujours calculée au pourcentage sur les recettes; dans le secteur subventionné, et grâce aux subventions reçues, le prix des places est maintenu volontairement bas: les recettes-guichet sont donc dans ces institutions d'une faiblesse notoire (cf. supra), avec les conséquences que l'on imagine sur la rétribution du travail de l'écrivain. Et ce d'autant plus que le cahier des charges des établissements de la décentralisation interdit de fait d'exploiter sur une longue période un spectacle, même en cas de succès (nous aurons l'occasion d'en reparler).

(83) Bernard DORT, op cit., page 52.

(84) A.T.A.C.-Informations, numéro spécial de septembre 1972 : "25 ans de décentralisation : les auteurs".

(85) Ce qui ne signifie pas pour autant une programmation sans audace : "Certes, dans notre répertoire, il y a L'Avare, il y a Le Cid. Il y a Les Caprices de Marianne. Il y a Lorenzaccio. Il y a Le Mariage de Figaro. Il y a Auguste et Cinna. Mais n'y a-t-il pas aussi, mises en scène par leur compagnon régisseur : la première oeuvre de Gatti, la seconde de Pichette, la première oeuvre de René de Obaldia, la seconde de Boris Vian, de Vauthier ?" (Jean VILAR - Le théâtre, service public, op. cit. page 265). Il faut néanmoins reconnaître que ces audaces ont souvent été mal récompensées. Nuclés (de Pichette) par exemple, a été joué à peine une quinzaine de fois.

Peut-on, au vu de tout ce qui précède, dresser un constat de faillite du théâtre populaire en France ? Ce serait sans doute aller trop vite en besogne. Mais il faut bien reconnaître que, malgré le travail considérable qui a été accompli, le secteur public n'a pas atteint ses objectifs et a peu à peu perdu ses ambitions originelles, voire son identité.

Comme le signale Bernard DORT, "ce qui paraît clair, c'est qu'il n'y a plus aujourd'hui un lien nécessaire entre ce secteur public du théâtre et la recherche de nouveaux modes d'expression théâtrale, comme d'un nouveau public de théâtre." (86)

La perte d'audience et de prestige du mode d'expression dramatique, nous pensons l'avoir démontré, est incontestable, et elle a fortement tempéré les ardeurs de la profession. Certes, les héritiers de la décentralisation parlent toujours de service public; le secteur privé lui-même fait valoir la "mission culturelle" dont il est porteur (87). Mais il est plus question pour les uns de liberté de création ou de la préservation du rôle particulier de l'artiste dans la société, et pour les autres de survie que de la recherche systématique du public le plus large possible. L'échec de la démocratisation culturelle, et de façon plus spécifique la marginalisation du théâtre dans l'ensemble des loisirs de nos contemporains auront rendu vaine une telle tentative.

La prise de conscience de 1968 ressemble de ce point de vue étrangement à un aveu d'impuissance : " A Villeurbanne, durant les assises du théâtre populaire, les animateurs s'employaient moins à s'interroger sur le sens de leur activité (faut-il encore 'jouer' ?), moins à se redéfinir (n'y a-t-il de théâtre populaire que celui produit en des circonstances extérieures au peuple ?), moins à réexaminer les conditions dans

(86) Bernard DORT, op.cit., page 53 (ce texte date de 1974).

(87) "Le théâtre privé, qui propose à toutes les couches socio-professionnelles une nécessaire diversité de répertoire, assume ainsi une mission culturelle permanente." (texte rapporté par Denis MAUREY - Président du Syndicat des Directeurs de Théâtre - au cours d'un débat qui s'est tenu le 23 juillet 1978 à Avignon sur le thème : "pour une politique de création".)

lesquelles ils produisaient (qu'est-ce que l'institution théâtrale ?), qu'à gloser sur l'absent, le 'non-public', pour reprendre la surprenante expression de Francis Jeanson." (88)

Le secteur privé quant à lui était trop exsangue et ne songeait à cette époque qu'à arrêter l'hémorragie.

Près de treize ans plus tard, Georges LAVAUDANT portait sur son art et sur sa pratique un regard plus lucide :

"Le théâtre, ça n'intéresse plus. Pas pour des raisons économiques : ça ne coûte presque rien (regardez la place du théâtre dans le budget de la Culture, lui-même n'ayant qu'une place dérisoire dans le budget de l'Etat). Non. Le théâtre est en perte de vitesse : ce n'est plus un lieu où retentissent les grands débats d'idées (je vous renvoie à ce que dit Régis DEBRAY dans 'Le pouvoir intellectuel en France'). C'est la télévision qui joue ce rôle. Tous les intellectuels crachent dessus ... mais tous s'y précipitent. Avant l'avènement de la télévision, tous les écrivains dignes de ce nom commettaient au moins une petite pièce : SARTRE, CAMUS, ... (ces pièces sont parfois théâtralement excécrables). Maintenant le théâtre est autre chose qu'un forum où l'on expose les idées à la mode. A mon avis, cela n'est pas plus mal. Il n'y a plus l'alibi du débat d'idées et ceux qui font du théâtre savent vraiment pourquoi ils en font. Je reste optimiste, car le théâtre est quand même un lieu fondamentalement 'vivant' " (89).

§ 3 une dépendance accrue vis-à-vis des bailleurs de fonds

La double évolution que nous venons de décrire dans les deux paragraphes précédents pose un certain nombre de problèmes que nous allons tenter de systématiser avant d'en apprécier la portée sur l'ensemble du secteur théâtral français contemporain. Elle a favorisé en particulier

(88) Emile COPFERMANN, op. cit., pages 42 et 43.

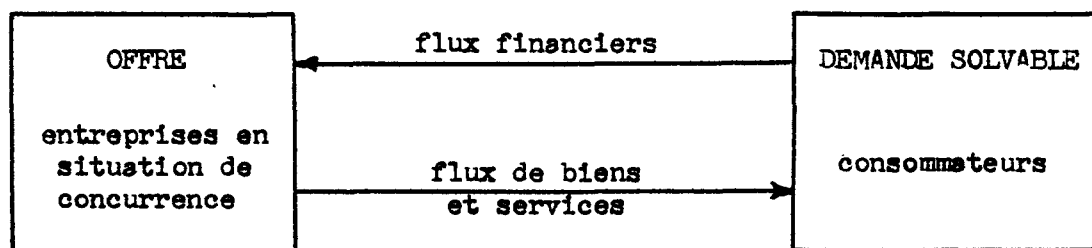
(89) Entretien avec Georges LAVAUDANT (12 février 1981).

le caractère discrétionnaire du pouvoir des bailleurs de fonds et explique le processus de désengagement que l'Etat a amorcé dans les dernières années du septennat de M. GISCARD D'ESTAING.

1) du principe de régulation

- Toute activité économique est dépensière en même temps que créatrice de valeur et sa mise en oeuvre engendre de ce simple fait un besoin de financement.

De façon générale, dans les économies marchandes, ce financement est assuré par la demande, à la condition toutefois que celle-ci soit solvable. Dans ce système de régulation que l'on peut qualifier de direct, c'est la demande qui détermine à chaque instant donné les activités dignes de se développer (régulation macro-économique) et qui oriente par ses choix les flux financiers entre les différents compétiteurs à l'intérieur de chacune des activités retenues (régulation micro-économique)(90), comme le résume le schéma suivant :

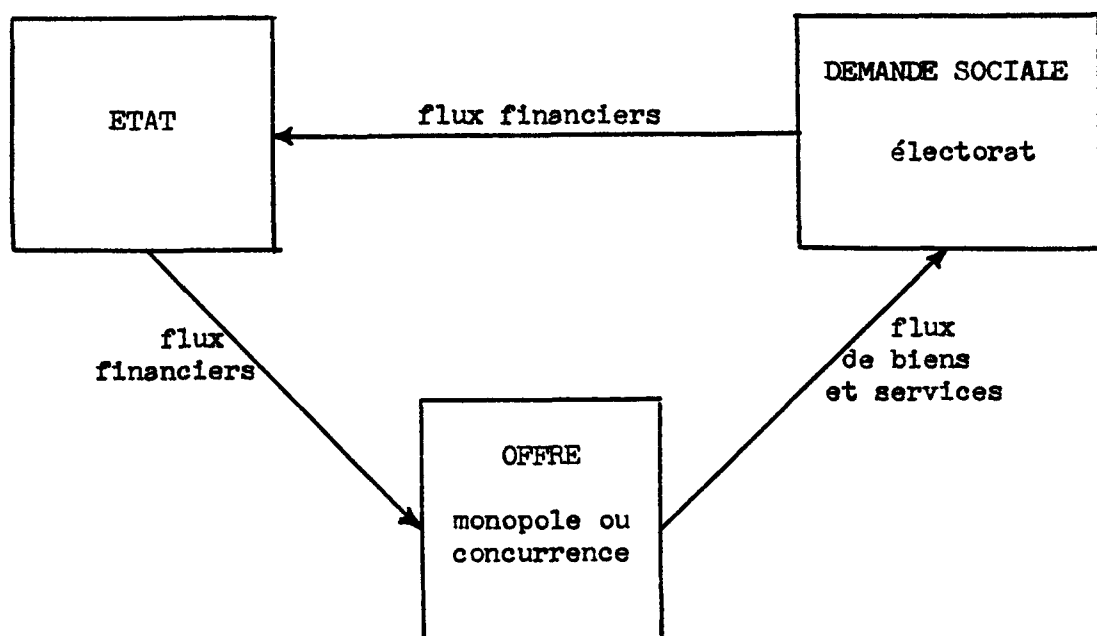


REGULATION DIRECTE

Il peut arriver également que tout ou partie des fonds nécessaires au fonctionnement d'une activité provienne de l'ensemble de la collectivité par l'intermédiaire de bailleurs de fonds institutionnels (Etat ou Collectivités locales) lorsque l'activité, jugée indispensable, est structurellement déficitaire (cas des secteurs "non progressifs"), ou que la demande solvable est trop étroite par rapport à la demande sociale (cas de nombreux services publics), les deux propriétés pouvant d'ailleurs être cumulées (91). Le système de régulation est alors indirect et prend appui sur trois pôles, comme l'illustre le schéma de la page suivante.

(90) Nous appelons donc "régulation" le processus de transfert vers les différents producteurs des ressources financières nécessaires à la production (nous négligerons ici le rôle complexe du secteur bancaire)

(91) Les deux cas sont également justiciables de l'aide publique : le premier pour combler le déficit, le second pour remédier aux inconvénients économiques d'une tarification "sociale".



REGULATION INDIRECTE

Dans ce cas, c'est l'Etat qui est maître des arbitrages entre les différentes activités qu'il convient de financer (régulation macro-économique) et à l'intérieur de chacune d'elles entre les différentes entreprises ou institutions qu'il faut aider (régulation micro-économique). Dans l'exercice de cette fonction, le pouvoir de l'Etat-mécène est à la mesure de la responsabilité qu'il engage régulièrement devant son électorat, à qui il appartient en dernier ressort de contester ou d'approuver par son vote les choix effectués.

Dans les deux cas qui viennent d'être décrits, c'est en fin de compte l'existence d'un demande sociale suffisante (présente ou future) qui légitime et qui garantit le financement d'une activité, et par voie de conséquence sa survie ou son développement. Le fait que cette demande soit solvable ou non détermine simplement le mode de régulation qui s'impose à l'activité concernée : direct lorsque la demande est solvable, indirect lorsqu'elle ne l'est pas. Mieux, même, dans l'hypothèse de régulation indirecte, c'est le volume et la nature du public visé qui constituent la source principale du contre-pouvoir que le système d'offre peut opposer à l'arbitraire de l'Etat.

Il est facile alors d'imaginer les conséquences que peut avoir la diminution de la demande sociale relative à une activité financée par la collectivité.

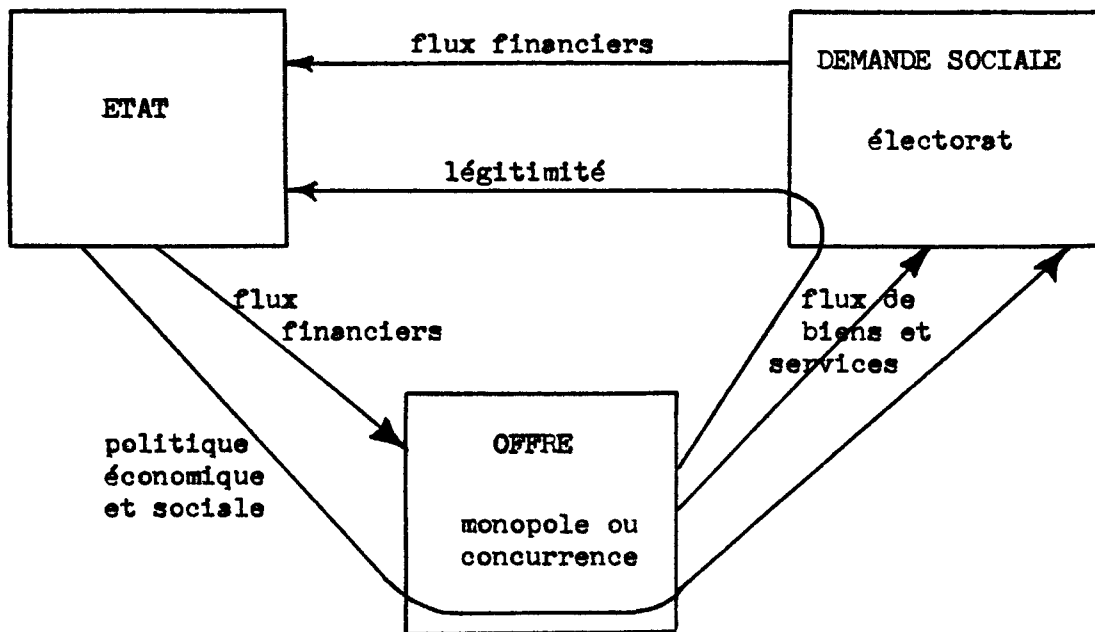
Se pose tout d'abord le problème de la nécessité voire de la légitimité du maintien de l'aide publique (est-il logique, par exemple, de subventionner l'Opéra de Paris qui n'est fréquenté que par un nombre très restreint de privilégiés ?). Se pose ensuite, mais à un autre niveau, le problème de l'origine du financement : la collectivité toute entière ou une partie seulement ? (est-il logique de faire payer au contribuable toulousain ou strasbourgeois les productions de l'Opéra de Paris dont aucun des deux ne peut durablement bénéficier ?). Ces deux problèmes rejoignent en fait celui, plus vaste, de la détermination des critères et de la définition des priorités qui accompagne l'intervention croissante des acteurs publics dans la vie économique et qui donne une base objective aux arbitrages à effectuer (92). Il n'est pas dans notre propos de répondre à cet ensemble de questions dont le cadre dépasse largement celui de notre propre recherche (93).

Si les deux questions précédentes ont trouvé une réponse favorable, se pose en dernier lieu le problème de l'équilibre du système de régulation précédemment décrit. La marginalisation, voire la disparition de l'un des trois pôles renforce le pouvoir d'un des pôles restants au détriment de l'autre. Dans l'hypothèse envisagée d'une baisse de la demande sociale, le système d'offre, qui n'a plus à répondre à des enjeux économiques et qui ne peut plus baser sa légitimité sur les besoins qu'il permet de satisfaire, se trouve largement à la merci de ses bailleurs de fonds.

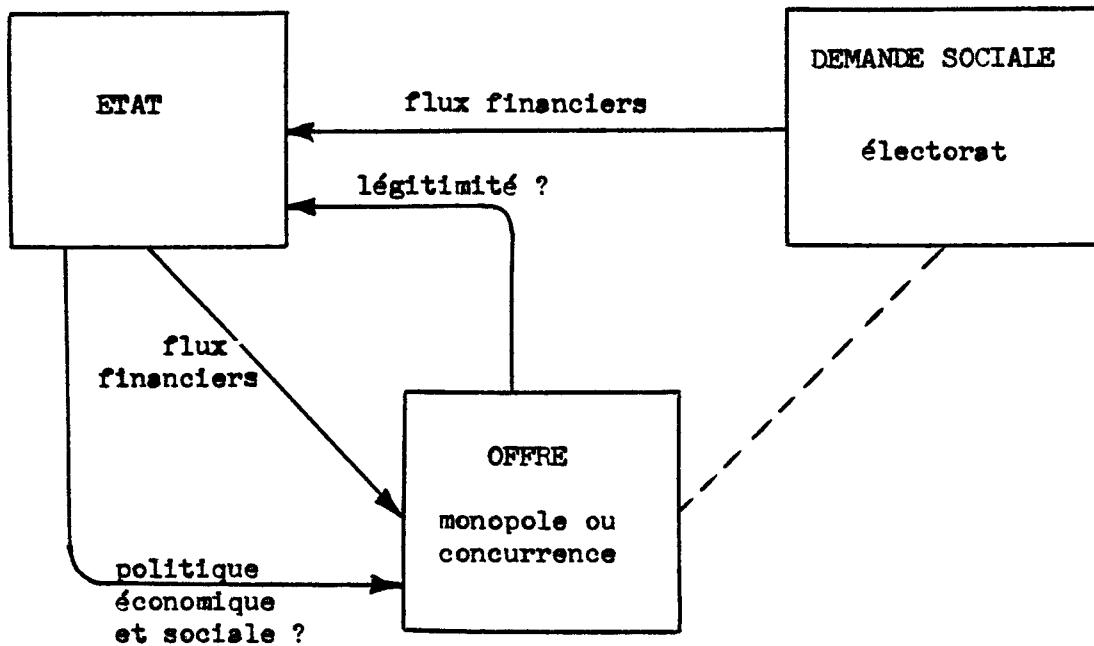
(92) Cette problématique se situe également dans le prolongement du modèle de BAUMOL, au moment du passage de la phase A (industrielle) à la phase B (post-industrielle) : "Dans l'hypothèse où les économies très développées ou post-industrielles verraient se détruire les secteurs à productivité stagnante et procéderaient alors, au titre d'une politique économique de type 'welfare', à des transferts de ressources productives pour la reconstitution des secteurs non progressifs, les termes de la compétition qui s'engagerait entre les différents secteurs candidats à la rénovation se feraient dans un langage clair qui dépasse le dilemme économique et financier. Le problème de la survie est alors posé en termes politiques mais fondé sur une base économique et matérielle". (D. LEROY, op. cit. p. 619)

(93) Cf. à ce sujet : Xavier GREFFE : Analyse économique de la bureaucratie - Economics - Paris, 1981. En particulier la section 2 du second chapitre : "le bureaucrate, agent du marché politique" (pages 75 et suivantes).

La régulation devient déséquilibrée, et elle l'est d'autant plus que le poids relatif de la demande est faible par rapport aux sommes qui sont engagées par l'Etat.



REGULATION INDIRECTE EQUILIBREE



REGULATION INDIRECTE DESEQUILIBREE

- La présentation précédente s'applique bien évidemment aux activités artistiques financées sur fonds publics, le système de régulation prenant appui sur trois pôles (créateur - public - bailleurs de fonds : Etat ou collectivités locales), selon un schéma conforme à celui qui vient d'être décrit.

Cependant, le caractère particulier de ces activités tend à rendre l'équilibre du système plus instable et plus incertain. La capacité des oeuvres d'art à contester l'ordre établi sous toutes ses formes (politique, sociale, économique, esthétique ...) n'est pas de nature à leur assurer spontanément une large audience. Si l'Art ne peut nourrir l'ambition d'être de façon permanente coupé de la population, il ne peut non plus fonctionner constamment à l'indice de satisfaction. Il n'est point besoin de rappeler ici les nombreux exemples d'oeuvres méconnues à leur apparition sur le marché et ayant obtenu ultérieurement la consécration. Le rôle des bailleurs de fonds est alors, outre celui d'assurer l'équilibre financier d'activités structurellement déficitaires, celui essentiel de garantir au moins temporairement le droit à l'insuccès (94).

La régulation du système dans son ensemble s'effectue ainsi selon un processus où chaque partie en présence utilise alternativement une des deux autres pour se défendre contre l'emprise de la troisième :

"Le créateur a besoin de l'Etat en face du public pour ne pas tomber dans l'esclavage du goût moyen du public, et du public contre l'Etat, ne serait-ce que pour obtenir des subsides. L'Etat a besoin du créateur en face du public pour assurer sa mission culturelle et du public contre le créateur pour justifier ses contraintes, ses interdits éventuels. Le public a besoin de l'Etat pour la défense des valeurs dominantes contre le créateur et du créateur à cause de son pouvoir de contestation pour la défense de la liberté contre l'Etat." (95)

(94) On peut de ce point de vue établir un parallèle évident entre les activités artistiques et les activités de recherche. Aucune des deux ne peut être jugée sur le critère de la rentabilité sociale immédiate et le droit à l'erreur (à l'insuccès) est une des conditions fondamentales de leur développement.

(95) Théâtre Informations, UNESCO, printemps 1977 (cité par Jacques BLANC in Théâtre/Public, n° 19, op. cit.)

Cependant, le droit à l'insuccès précédemment invoqué ne peut être légitimé que si le mode d'expression dans son ensemble a gardé suffisamment d'attrait pour la collectivité et affirme régulièrement sa capacité à produire des oeuvres qui touchent un public important. Dans le cas contraire, le créateur se trouve seul en face de l'Etat sans contre-pouvoir à lui opposer. Le maintien de l'activité est alors à la discrétion du bailleur de fonds, dont l'emprise varie en raison directe des subsides octroyés et en raison inverse de l'audience observée (96).

2) le théâtre : un système de régulation à l'équilibre menacé

- Les développements du premier paragraphe de la présente section nous permettent d'affirmer que le théâtre dans sa quasi-totalité se situe dans un système de régulation indirecte.

L'intervention des pouvoirs publics est en effet déterminante à tous les niveaux d'exercice de la profession :

- 1) le secteur public (Théâtres Nationaux, Centres Dramatiques) est le premier concerné puisque, comme nous l'avons vu (cf. supra), il est financé pour les trois quarts environ de ses dépenses par des fonds en provenance de l'Etat ou des Collectivités locales, en contrepartie d'une mission de service public.
- ii) les compagnies indépendantes, elles aussi, n'ont pas d'autre alternative que de passer sous les fourches caudines d'une Commission ministérielle : les jeunes compagnies illustrent à cet égard parfaitement l'impossibilité qu'il y a de survivre en dehors de toute contrainte institutionnelle : "La marginalité ne peut être qu'un état provisoire. En dehors même de la fatigue morale, mentale, physique, née d'une trop durable pauvreté, il y a plus grave : la désolation de crier dans le vide." (97) De ce fait, beaucoup de troupes apparues

(96) Ces considérations expliquent que, dans l'ensemble des spectacles vivants, la musique ait moins à craindre de l'Etat que le théâtre : son audience bénéficie de l'effet amplificateur des principaux media (radio, télévision) et de la croissance du marché de certains produits connexes (électrophones, chaînes hi-fi, etc.), alors que le théâtre, qui supporte mal l'emprunt d'un autre mode de diffusion que celui pour lequel il a été primitivement conçu, est plus ou moins condamné à une audience restreinte.

(97) Colette GODARD, op. cit., page 29.

à la suite des "événements de mai" ont dû arrêter, temporairement ou définitivement, leur activité. La pression de l'économie est trop forte et, malgré le recours à toute une série d'expédients (les comédiens pointent au chômage car ils ne sont pas payés et s'imposent des conditions de travail extrêmement dures), elle vient avec le temps à bout des patientes les plus tenaces. Même exercé dans la pauvreté la plus absolue, le théâtre reste incapable de s'autofinancer (98). On ne peut pas expliquer autrement la croissance exponentielle du nombre de dossiers qui parviennent chaque année sur le bureau de la Commission d'Aide aux Compagnies Dramatiques (cf. supra). Certes, la montée du chômage dans l'économie française et qui n'épargne pas les professions artistiques explique pour partie la prolifération des troupes et donc celle des demandes d'aide (99). Mais elle n'explique pas que la subvention y est souvent présentée comme une condition préalable à la réalisation du projet envisagé. Ce qui rend éminemment complexe le problème posé à ladite Commission, puisque, paradoxalement, seules les compagnies déjà bien dotées peuvent répondre aux quatre critères retenus officiellement pour l'octroi d'une aide financière (100). En fait, obtenir une subvention c'est, pour une compagnie, avoir purement et simplement le droit d'exister. La générosité des

(98) Les problèmes rencontrés par les cafés-théâtres constituent une autre illustration de ce principe qui n'est qu'une conséquence de la loi BAUMOL. Dominique LEROY (op. cit., page 585) en fournit un autre exemple emprunté à la vie théâtrale new-yorkaise, avec l'apparition de l'Off-Broadway, susceptible de proposer pour un temps des conditions d'exploitation supportables, en comparaison de celles imposées par Broadway. En fait, Off-Broadway n'a constitué un avantage financier que pendant un certain temps, avant de connaître à son tour le "dilemme économique". D'où la fuite Off-Off-Broadway où les conditions de production sont sauvages et extra-légales. En attendant l'Economic dilemma de l'Off-Off-Broadway...

(99) Comme elle explique par ailleurs la forte augmentation du nombre de candidats au concours d'entrée au Conservatoire (620 en 1979, 818 en 1980 pour 22 places). Mais comme nous le révélait un professeur : "c'est autant par amour du théâtre que par refus d'un mode de vie intégré. Chômeur pour chômeur, autant l'être en faisant de temps en temps du théâtre, c'est plus 'rigolo'".

(100) Caractère professionnel - Permanence des activités - Implantation dans une ville ou dans une région - Existence d'un véritable public (cf. supra).

pouvoirs publics ne constitue pas pour autant une panacée : elle peut à tout moment être remise en question (101) et elle est dans tous les cas insuffisante par rapport aux besoins exprimés, même pour les compagnies les plus richement pourvues.

iii) les théâtres privés, enfin, à de très rares exceptions près ne peuvent équilibrer leur compte d'exploitation qu'avec l'aide financière du Fonds de Soutien intervenant comme co-producteur, lui-même bénéficiant pour son propre équilibre d'une subvention des pouvoirs publics d'un poids relatif important (102).

Ainsi, aucun segment du marché théâtral, aucune entreprise ne peut échapper de façon durable à la tutelle financière de l'Etat : "Notre Capoue, celle qui conditionne tout ... c'est la subvention. En tant que créateurs, c'est vrai, nous vivons déjà dans le socialisme." (103)

- Cependant, et conformément au modèle présenté au début de ce paragraphe, le pouvoir de l'Etat a pu être contrebalancé par l'existence d'une demande sociale importante ou, à défaut, par la croyance en la possibilité d'une démocratisation de celle-ci.

Jean VILAR, par exemple, a toujours eu une position forte vis à vis de l'Etat ou des censeurs qui ne manquaient pas de le critiquer, et ce grâce à son public (486.000 spectateurs pendant la saison 1962/63, soit plus de la moitié de la fréquentation enregistrée par les 20 Centres Dramatiques au cours de la saison 1978/79) et à l'immense succès du Festival d'Avignon (104). Son successeur, Georges WILSON, s'est trouvé

(101) C'est ce qui est arrivé par exemple à Daniel MESGUICH, animateur indépendant, qui reçut en 1977 70.000 F de la Commission d'Aide aux Compagnies Dramatiques ... et rien en 1978, malgré un spectacle remarqué.

(102) Les subventions peuvent paraître faibles en comparaison de celles versées au secteur public (en 1980, le Fonds de Soutien a bénéficié d'une dotation de l'Etat inférieure à celle accordée à la seule Comédie de Saint-Etienne). Malgré tout, pour ce qui nous intéresse, la survie du secteur dans son ensemble est fondamentalement conditionnée par les quelques millions de francs en question.

(103) Bernard SOBEL, au cours d'une table ronde organisée par le Théâtre de Gennevilliers et dont le compte-rendu a été publié par la revue Théâtre/Public dans son numéro 33 (juin 1980), pages 6 à 15.

(104) VILAR manifestait la même volonté d'indépendance vis-à-vis de la critique qu'il refusait de convier aux "générales".

à la merci du pouvoir politique à partir du moment où, non seulement il avait perdu toute crédibilité artistique, mais surtout où le taux de fréquentation de la grande salle avait atteint des limites inacceptables (moins de 20 % - cf. en annexe)(105).

Plus récemment, la tentative de remplacer Guy RETORE à la direction du T.E.P. par Marcel MARECHAL a échoué parce que RETORE a pu mobiliser son public contre cette décision arbitraire du Ministère (cf. en annexe), alors que c'est dans l'indifférence générale, à l'exception de quelques protestations de principe, que Robert GIRONES a été écarté de la direction du Centre Dramatique de Lyon : le Centre avait attiré pendant la saison 1977/78 à peine 12.000 spectateurs alors qu'avec le précédent directeur (Marcel MARECHAL), il enregistrait au moins 80.000 entrées annuelles, parfois même bien davantage.

- Ces exemples particuliers s'inscrivent toutefois dans un contexte général peu favorable : la perte d'audience et de prestige du mode d'expression dramatique que nous avons constatée précédemment est incontestablement de nature à déséquilibrer les relations que le théâtre entretient avec ses bailleurs de fonds. Comme nous le verrons à la section suivante, elle a conduit le système à fonctionner sur des règles subjectives et implicites, où la volonté du Prince remplace avec l'arbitraire que cela comporte la sanction du marché : "Dans les pays où la valeur marchande n'a pas cours, la liberté de l'artiste est beaucoup plus facilement mise en danger." (106)

Elle a en tout cas servi de base objective au désengagement financier que l'Etat a amorcé à la fin des années soixante-dix et qui a touché l'ensemble de la profession

(105) Nous sommes de ce point de vue en désaccord avec Emile COPFERMANN lorsqu'il affirme : "Le Théâtre National Populaire ... sous la direction de Georges WILSON a perdu tout poids, non pas dès l'instant où les courbes de fréquentation des deux salles baissaient visiblement - critique suffisante selon les tenants du point de vue de rentabilité sociale et culturelle, théâtre-service-public - mais quand toute plausibilité artistique eût disparu. Quand la critique dramatique lui eût retiré le label." (op. cit. page 34).

C'est peut-être parce que la critique s'est détournée de lui que WILSON a été sommé de rendre des comptes au Ministère, mais c'est assurément parce que ses salles étaient vides qu'il n'a pu résister à ce dernier (cf. à ce sujet nos développements à venir).

(106) Bernard SOBEL in Théâtre/Public n° 33 (op. cit.), page 15.

3) absence de volonté politique et amorce d'un désengagement de l'Etat

Comme nous l'avons déjà remarqué (cf. supra, Chapitre I, section 1), il est difficile de parler de politique culturelle en France depuis le départ en 1969 de MALRAUX. La faiblesse dérisoire du budget du Ministère (autour de 0,50 % du budget de l'Etat) a obligé ses successeurs à gérer la pénurie et à procéder à des arbitrages parfois douloureux entre les activités dont ils étaient responsables (107). La dotation globale au théâtre et sa répartition ont ainsi variées avec les préférences du Ministre en place : la signature des premiers contrats triennaux de décentralisation (ministère DUHAMEL, 1972) a coïncidé avec une diminution (en francs constants) des sommes allouées à l'ensemble des institutions théâtrales, tandis que la période "Michel GUY", même si la Culture a perdu le rang de ministère, a été beaucoup plus faste, tant sur le plan financier qu'institutionnel. Michel d'ORNANO a manifesté vis-à-vis du théâtre un désintérêt évident, avant que le dernier Ministre du septennat Giscardien (Jean-Philippe LECAT) amorce, aussi bien dans les discours ("la décentralisation, c'est dépassé") que dans les faits (diminution en francs constants des subventions) un désengagement progressif de l'Etat. Balancé depuis un certain temps déjà entre des opérations de prestige (Beaubourg, l'Opéra, Chaillot) et de saupoudrage (C.D.N. et surtout compagnies dramatiques), l'Etat privilégie désormais les premières et encourage pour le reste le transfert des responsabilités financières sur les collectivités locales (108).

Mieux même, il justifie son repli par la meilleure rentabilité économique et sociale des industries culturelles comparée à celle des vecteurs traditionnels de la culture, dont le théâtre fait partie.

(107) Certains même ... "n'ayant pas les moyens d'une politique ... justifient la faiblesse de ces moyens et institutionnalisent la pauvreté comme règle d'action, comme moyen de stimuler le talent". (Colette GODARD, dans un article publié dans Le Monde du 9 décembre 1969, suite à une intervention télévisée de M. Edmond MICHELET, alors Ministre, au cours de laquelle il avait déclaré, entre autres choses : "... je pense que la pire aventure qui pourrait arriver au théâtre, c'est d'être noyé sous l'argent...")

(108) La préférence donnée aux opérations de prestige s'est traduite dans le domaine du théâtre par l'octroi du statut de Théâtre National de Région "grands lieux de création à l'échelon d'une métropole installés dans de vrais espaces à la mesure de l'ambition et du talent de ceux qui les animent", à trois C.D.N. (Villeurbanne, Marseille et Tourcoing) à une époque où les subventions régressent pour l'ensemble du secteur.

Une série d'articles publiés en septembre 1978 par la Revue Futuribles et qui engage la signature de certains membres du Ministère suscite beaucoup d'inquiétude dans la profession qui les considère comme autant de désaveux. Au rang des paroles importantes, celle d'Augustin GIRARD, Chef du Service des Etudes et Recherches :

"On assiste depuis quinze ans à trois phénomènes concomitants : multiplication par deux, cinq ou dix selon les pays, des dépenses publiques en faveur de la vie culturelle, en vingt ans; stagnation cependant de la fréquentation des industries culturelles; multiplication par vingt, cent ou mille des contacts entre les oeuvres et le public, grâce à des produits culturels industriels. Ces trois phénomènes simultanés posent problème aux responsables culturels car toutes les politiques culturelles à travers le monde sont des politiques d'élargissement de l'accès du public à la culture : démocratisation et décentralisation sont les deux mots d'ordre partout où un effort explicite est mené par les pouvoirs publics. Or, le phénomène constaté plus haut oblige à observer que le progrès de la démocratisation et de la décentralisation est en train de se réaliser avec beaucoup plus d'ampleur par les produits industriels accessibles sur le marché qu'avec les produits subventionnés par la puissance publique." (109)

Le discours est on ne peut plus clair et la position occupée par son auteur lui donne un caractère pratiquement officiel.

Le système de régulation propre à l'activité théâtrale est au bord du déséquilibre : le recours croissant aux subventions dans un contexte de régression de son audience conduit le théâtre dans une situation de dépendance vis-à-vis d'un pouvoir qui commence à avoir d'autres priorités.

(109) Futuribles, n° 17 (septembre 1978, page 598). Ce qu'A. GIRARD oublie un peu vite, c'est que cette démocratisation culturelle reproduit, sous d'autres formes, les inégalités observées pour les produits plus traditionnels. Cf. à ce sujet : J.M. PIEMME, op. cit. pages 32 à 35 ainsi que, supra, les développements que nous avons consacrés à la demande de produits culturels, et plus particulièrement de produits "modernes" (Ière Partie, Chapitre 2, section 2).

SECTION 2 DE L'INFLUENCE DE L'ECONOMIQUE SUR LES CHOIX ESTHETIQUES

Si les évolutions décrites à la section précédente ne semblent pas menacer pour l'instant le théâtre dans son existence même (certes il coûte de plus en plus cher mais les subventions accordées ne constituent qu'une dépense très marginale pour l'Etat - certes son audience s'est rétrécie mais il y a encore du monde dans les salles), elles sont quand même de nature à transformer de façon profonde les conditions d'exercice de la profession.

Absence d'enjeux économiques, public étroit et socialement marqué, dépendance accrue vis-à-vis de l'Etat dans un système de régulation qui se déséquilibre, constituent les éléments de la toile de fond sur laquelle s'inscrivent désormais les différentes pratiques.

Cependant, si toutes les institutions subissent globalement le poids de contraintes de même nature, elles restent au niveau individuel porteurs d'une histoire et d'une identité différentes, et, de ce fait, fournissent en face d'une situation qui tend à s'imposer à toutes, des réponses différentes.

Nous croyons possible à ce stade de l'analyse de ne retenir que deux grands types d'institutions théâtrales, caractérisé chacun par une vocation propre, et dans le cadre desquels les stratégies individuelles trouvent un éclairage pertinent : le secteur à vocation commerciale (les théâtres privés parisiens) et le secteur à vocation non commerciale (tout le secteur public augmenté des compagnies indépendantes). Nous avons déjà eu l'occasion de relever à l'intérieur de chacun d'eux des situations fort variées (cf. supra) mais nous pensons qu'ils constituent pour nos préoccupations actuelles des ensembles opératoires en ce sens qu'ils révèlent des systèmes de valeurs cohérents et des comportements homogènes.

Nous verrons ainsi comment le secteur privé, s'il a réussi à survivre en s'organisant, a peu à peu perdu de son identité. Nous verrons également comment, ayant renoncé à ses ambitions politiques, le secteur non commercial s'est peu à peu replié sur lui-même dans un processus où les mécanismes de distinction et de reconnaissance sont largement dominants

§ 1 le secteur privé : une identité menacée

Le secteur privé est celui qui a souffert le premier et le plus fortement des difficultés économiques et financières précédemment décrites puisque, du fait même de sa vocation, il s'est trouvé longtemps confronté sans protection aux dures lois du marché.

La création du Fonds de Soutien en 1964 et sa réorganisation en 1972 ont permis d'éviter le pire et de maintenir à flot la plupart des entreprises. Après avoir été admis avec scepticisme et réticence par la profession, cet organisme de solidarité a fait aujourd'hui la preuve de son utilité : "Il a permis au théâtre privé de subsister, malgré les difficultés économiques. Au moins une dizaine d'établissements auraient disparu sans son intervention." (1)

Cependant, sa capacité financière limitée (il est alimenté par une profession pour qui le profit est devenu une denrée rare et il reste encore peu subventionné par les pouvoirs publics) ne lui a pas permis d'assurer autre chose que cette nécessaire opération de sauvetage et de mettre en oeuvre les réformes qui permettraient au théâtre privé d'affronter le marché culturel avec de meilleures chances de succès.

D'autre part, la place prépondérante qu'il occupe désormais dans le fonctionnement de toutes les entreprises du secteur tend à rendre caduque la vocation commerciale de ce dernier et à en menacer l'identité.

1) s'organiser pour survivre

La réputation d'individualisme des hommes de théâtre n'est plus à faire et leur mépris pour les rigueurs de la gestion a longtemps pu être décrié. Leur regroupement au sein d'un organisme professionnel n'a pas été chose facile. L'idée de Denis MAUREY, père-fondateur et actuel président de l'Association de Soutien, fut de mobiliser ses confrères

(1) Pierre DUX : "Le développement des activités théâtrales" - Rapport au Conseil Economique et Social (25 octobre 1977) - page 897.

Citons également Georges HERBERT : "Sans le Fonds de Soutien, il n'existerait plus à Paris que quelques grands théâtres qui monteraient avec de très grandes vedettes les pièces d'auteurs célèbres." (in Acteurs n° 3, mars 1982, page 62).

	T. E. P.	T. N. P.	Odéon	Athénée	Vieux Colombier	Montparnasse G. Baty	Comédie Française	Atelier	Ambigü	Michodière	Théâtre de Paris	Comédie Champs-Elysées	Ambassadeurs	Moderne	Antoine	Gymnase	Variétés	
T. E. P.	XX	57	48	35	35													
T. N. P.		XX	48		32		36											
Odéon			56	XX			48	36										
Athénée			50	45	XX	36												
Vieux Colombier			49	47		XX		43										
Montparnasse G. Baty				49			XX	48			47							
Comédie Française			40	48				XX	35									
Atelier				39				38	XX		41							
Ambigü				48					49	XX	46							
Michodière				38		41			47		XX							
Théâtre de Paris								37	49		38	XX						
Comédie Champs-Elysées								49	55			49	XX					
Ambassadeurs									58		39	46		XX				
Moderne									57			56		40	XX			
Antoine									43			40		42		XX		
Gymnase									36	40		37						XX
Variétés									38	42		46						XX

On a indiqué pour chaque théâtre, en pourcentage, les trois théâtres que les spectateurs de chaque théâtre avaient le plus fréquentés (d'après SEMA : La situation du théâtre en France, tome II, tableau 42) (tableau présenté par P. BOURDIEU dans Actes de la Recherche en sciences sociales, numéro 13, février 1977, page 13)

TABLEAU N° 67 - LES RECOUVREMENTS DE LA CLIENTELE DES THEATRES (SAISON 1963-1964)

(il était alors directeur du Théâtre des Variétés) contre l'ennemi commun, à savoir le secteur public qui commençait à se développer : "J'avais formé (le projet) de créer une association de directeurs, organisme assez puissant pour contrebalancer le secteur public, non dans un esprit de lutte, mais dans un désir de survie, d'équilibre." (2)

Le principal reproche adressé aux entreprises subventionnées était de proposer, grâce aux subventions reçues, une tarification avantageuse et d'exercer ainsi une concurrence déloyale sur les théâtres qui ne pouvaient compter que sur leurs recettes propres pour équilibrer leur budget (3).

Au moment où se constitue le Fonds de Soutien, l'argument frise le procès d'intention. En effet, le Théâtre National Populaire, seul concurrent direct des théâtres parisiens (les autres salles de Paris ou de la banlieue -T.E.P., Théâtre de la Commune, Théâtre des Amandiers- n'existaient pas encore ou commençaient tout juste leur carrière), ne représentait qu'un faible pourcentage du marché : la grande salle contenait 2.500 places, ce qui est peu comparé aux 40.000 fauteuils disponibles chaque soir dans les théâtres privés, et sa clientèle, fort nombreuse il est vrai, n'avait pas beaucoup l'habitude de fréquenter les salles de la rive droite (cf. le tableau de la page suivante).

Pourtant, cela suffit pour sensibiliser la profession et, les difficultés financières aidant, celle-ci accepte progressivement de se regrouper au sein de l'Association.

(2) Denis MAUREY, in Acteurs, n° 3 (mars 1982), page 58.

(3) Pour étayer cette argumentation, Georges HERBERT cite à qui veut l'entendre l'exemple suivant : en 1968, le T.N.P. monte Le Diable et le Bon Dieu (de SARTRE) qui réunit 40 comédiens dont François Périer, Georges Wilson, Judith Magre et Alain Mottet. Les places sont vendues 15 F (10 F pour les abonnés et les collectivités). Au même moment, le Théâtre de l'Atelier proposait L'Aide-mémoire (de J.C. CARRIERE), pièce à trois personnages, à l'affiche également prestigieuse (Delphine Seyrig, Henri Garcin) mais disponible sur le marché au prix de 40 F (prix d'un fauteuil d'orchestre) : "Comment voulez-vous que le spectateur comprenne et qu'il trouve normal de payer 40 F pour une pièce à deux acteurs alors qu'on lui en demande 10 ou 15 pour un spectacle beaucoup plus onéreux ?" (Georges HERBERT in Acteurs, n° 3, page 61).

proposent à leur clientèle des conditions de confort tout à fait convenables.

- la formule Interspectacles commence à porter ses fruits : elle compte actuellement 6.000 abonnés environ et l'Association espère que l'opération s'autofinancera en 1983. C'est quand même sur ce plan que les résultats du Fonds sont les moins spectaculaires (cf. infra), même si les courbes de fréquentation se sont redressées ces dernières années.

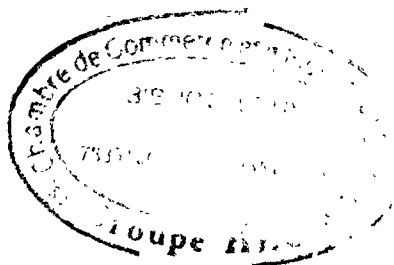
Notons également que, depuis 1979, l'Association met à la disposition de ses adhérents un centre technique (c'est une ancienne usine située Porte de Bagnolet qui a été aménagée). Celui-ci comprend un magasin, un atelier de construction de décors ainsi que des locaux de répétition.

2) une action bénéfique ... mais insuffisante

Si l'intervention du Fonds de Soutien s'est avérée incontestablement positive, elle n'a pas été pour autant en mesure de résoudre l'ensemble des problèmes rencontrés par les théâtres privés, et ce malgré l'intervention financière croissante des pouvoirs publics.

Tout d'abord, si elle a permis la sauvegarde du secteur, elle n'a pas complètement empêché la situation de se détériorer :

" Deux théâtres viennent d'être sauvés par de nouvelles directions (Félix Ascot au Saint-Georges, Henri de Menthon aux Mathurins), peut être trois (Jacques Crépineau à la Michodière). Mais on a vu, ni plus ni moins, capituler le Grand Boulevard traditionnel (ne restent debout, très prospères il est vrai, que cinq théâtres là où il y en avait dix : le Palais Royal, les Variétés, Antoine, les Nouveautés et, à l'autre bout, la Madeleine). Cardin a étouffé les Ambassadeurs, le Gymnase est un music-hall d'occasion, la Porte Saint-Martin un garage pour engins de toutes marques, la Renaissance est devenue le temple d'Anja Lopez, Yvonne Printemps a laissé la Michodière criblée de dettes, Hébertot est en faillite. L'Athénée est désaffecté au profit de l'accueil de compagnies subventionnées. Une banque propriétaire guette l'instant propice pour démolir Edouard VII. Le Théâtre de Paris et le Moderne rôdent près du précipice.



L'Européen a été cassé. Les Capucines, fermé. Le Vieux-Colombier transformé par Jean Yanne en ruine pompéienne irrécupérable. Le Récamier détruit par la Ligue de l'Enseignement (!!) et le Lutèce par l'Archevêché (...) La Gaîté-Montparnasse, la Potinière Bio-Théâtre, et combien d'autres, à la première occasion, font du music-hall ou du café-théâtre dégénéré." (7)

Ce bilan inquiétant n'est finalement pas très surprenant : le financement par le Fonds de Soutien d'une partie des coûts de production n'a pas empêché ceux-ci de progresser plus rapidement que les recettes et, par voie de conséquence, s'il a contribué à alléger les charges des entreprises, il n'a pas pour autant remédié à la tendance structurelle au déficit qui caractérise ce genre d'exploitation (8). Cette dernière s'est même renforcée depuis quelques années, et ce pour deux raisons principalement :

- d'abord, pour maintenir un niveau correct de fréquentation et ne pas trop accentuer les différences de prix avec le secteur public, les théâtres privés ont utilisé plus massivement les techniques qui furent très longtemps l'apanage du secteur concurrent (abonnement, réduction pour les collectivités, etc.), ce qui se répercute bien évidemment sur le niveau général des recettes et en fin de compte sur la rentabilité de l'entreprise (9);
- Ensuite, la mode est actuellement aux spectacles lourds utilisant beaucoup de comédiens, ce qui induit tout naturellement des frais de montage et d'exploitation très élevés (10).

(7) Pierre LAVILLE : "Le théâtre privé en question" - Acteurs, n° 3 (mars 1982) pages 55 & 56.

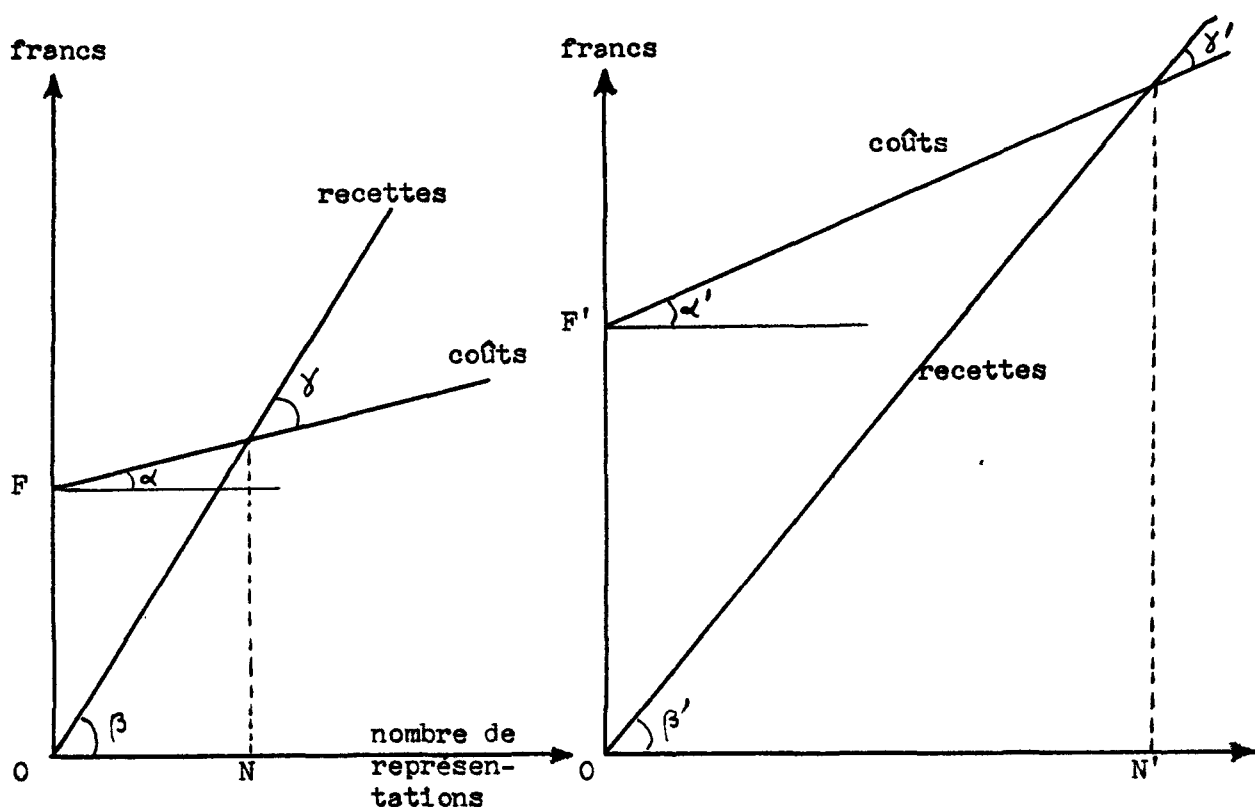
(8) Cf. supra l'explication de ce phénomène par le modèle de BAUMOL.

(9) "Des spectacles qui furent d'aussi grands succès que Les Aiguilleurs ou que Un habit pour l'hiver (quatre cents à cinq cents représentations) malgré un achat par la télévision, malgré une tournée, n'ont pas laissé de bénéfice en fin d'exploitation. Parce que ... nous avons dû accueillir beaucoup de spectateurs à tarifs réduits des groupements et des collectivités pour que les salles soient pleines". G. HERBERT, in Acteurs n° 3 p. 62

(10) Cette mode n'a pas épargné non plus le secteur public, comme nous le verrons au paragraphe suivant. Un exemple, emprunté au secteur privé : Chéri (COLETTE, Théâtre des Variétés); les frais de montage de cette pièce sont évalués entre un million et demi et deux millions de francs. Il faudra deux cents représentations au minimum pour les amortir.

Conséquence, la rentabilité des spectacles, même en cas de succès, est de plus en plus difficile à assurer, et ce d'autant plus que la jauge de la plupart des salles est généralement trop faible.

Un graphique simple, que nous avons déjà utilisé précédemment, nous permettra de bien comprendre le problème (11).



- l'augmentation des frais de montage se traduit par un déplacement vers le haut de la courbe de coûts ($OF' > OF$);
- l'augmentation des frais d'exploitation se traduit par une augmentation de la pente de la courbe de coûts ($\alpha' > \alpha$);
- la multiplication des tarifs réduits se traduit, à taux de fréquentation constant, par une diminution de la pente de la courbe de recettes ($\beta' < \beta$) (12).

(11) Nous avons déjà utilisé cette présentation à la section 1 du premier chapitre (cf. supra page 351).

(12) Cette diminution pourrait être compensée, toutes choses égales par ailleurs, par une augmentation de la jauge de la salle. Elle peut être plus forte si les taux de fréquentation diminuent.

La conséquence de cette évolution est facile à analyser : le seuil de rentabilité des exploitations est de plus en plus difficile à atteindre ($ON' > ON$) et, lorsque le point mort est dépassé, les bénéfices réalisés sont de moins en moins importants ($\gamma' < \gamma$) (13).

Cette situation est devenue telle qu'actuellement un succès ne suffit plus à renflouer la caisse s'il y a eu un insuccès auparavant. Ce qui signifie tout simplement que, pour un producteur, le succès est devenu un impératif absolu.

Comment s'étonner dès lors si les exploitations bénéficiaires (il y en a encore quelques unes) ne profitent pas au Fonds de Soutien, comme son règlement le prévoit pourtant : "Un des grands reproches faits au système de coproduction du Fonds de Soutien c'est que certains théâtres qui font du bénéfice ne lui ont pas versé la part qui lui revenait. Mais c'est tout à fait compréhensible ... Très souvent, on doit récupérer des dettes que l'on a faites avec un échec précédent auquel le Fonds a participé pour un nombre limité de représentations." (14).

Comment s'étonner également si les producteurs manifestent en matière de répertoire un goût du risque très limité ? L'accroissement des difficultés financières du secteur a conduit le Fonds de Soutien à utiliser prioritairement ses ressources pour des actions de sauvegarde. Sa capacité financière insuffisante ne lui a pas permis de mettre en oeuvre des modalités de financement vraiment adaptées pour redonner au théâtre privé la capacité et le goût de la création (15).

(13) Nous avons raisonné dans le cadre d'une exploitation finalement bénéficiaire. On imagine aisément ce qui se passe si celle-ci ne l'est pas ...

(14) G.HERBERT, in Acteurs, n° 3 (mars 1982), page 62. C'est ce phénomène qui nous a permis de prétendre précédemment que la réduction des charges correspondant à la participation du Fonds de Soutien a en fait été financée principalement par les subventions.

(15) Le taux de participation du Fonds de Soutien passe à 35 % (au lieu des 25 % habituels) pour la création d'une oeuvre d'expression française. Ce qui est mieux que rien ... mais évidemment trop peu eu égard au risque encouru et aux conséquences que cela peut entraîner sur la santé financière de l'entreprise.

Il est vrai par ailleurs que les goûts et les comportements du public tels qu'ils se manifestent actuellement n'incitent pas les entrepreneurs à prendre des risques : la multiplication des loisirs et la cherté relative des sorties conduisent les consommateurs ou leurs mandants (responsables culturels d'association ou de comités d'entreprise) à ne choisir que des "valeurs sûres" et au côté spectaculaire très affirmé : spectacles de Robert HOSSEIN au Palais des Sports, Holiday on Ice, etc. (16).

En ce sens, la formule Interspectacles, si elle a réussi à fidéliser un public important (cf. supra), a manqué un de ses objectifs qui était de promouvoir un théâtre de création en imposant aux titulaires de la carte au moins un spectacle qualifié de tel. Dans la réalité, Interspectacles renforce plus les déséquilibres qu'il ne les corrige : les abonnés se précipitent de préférence vers les spectacles qui ont déjà du succès (17).

Nous touchons là un dernier point qui souligne l'insuffisance des moyens dont dispose le Fonds de Soutien, insuffisance qui lui interdit de mettre en oeuvre une véritable politique commerciale adaptée aux dures réalités de notre époque : les moyens de promotion et de distribution du produit "théâtre" sont restés en l'état de ce qu'ils étaient au 19^e siècle (la seule innovation tient en la possibilité de réserver ses places par téléphone). La publicité reste dérisoire et emprunte des médias à l'efficacité limitée (affiches, pavés dans la presse) tandis que les points de vente sont toujours aussi peu nombreux et que les modalités de commercialisation des spectacles sont toujours aussi peu souples. Tout cela renforcé par l'idée solidement ancrée chez la plupart des candidats spectateurs qu'une sortie est impossible sans réservation préalable. L'examen des taux de fréquentation des théâtres parisiens montre

(16) Nous verrons au paragraphe suivant que le secteur public et para-public souffre du même phénomène.

(17) Madame DELMAS (Théâtre de Poche) par exemple, nous avouait qu'Interspectacles constitue pour son entreprise un bon vecteur de public si la pièce proposée a déjà été reconnue et consacrée par la critique et par les premiers spectateurs.

facilement que cette idée est fausse, sauf pour les deux ou trois spectacles à classer parmi les grands succès de l'année (18). Il n'en reste pas moins que l'obstacle existe, même s'il n'est que dans l'imaginaire des gens, et qu'il contribue à façonner pour le théâtre l'image d'un loisir un peu anachronique.

Certes, la profession est consciente de l'inadéquation de son action commerciale aux nécessités du monde contemporain. Mais elle est aussi consciente de son incapacité à faire davantage. Le Fonds de Soutien n'a pas les ressources financières suffisantes pour orchestrer une véritable campagne de publicité en faveur du théâtre en général ou du théâtre privé en particulier (publicité directe, campagne d'information ou d'image). D'autre part, le projet de réservation électronique, tel qu'il existe par exemple aux Etats Unis et tel qu'il a déjà été préconisé dans plusieurs rapports, constitue un investissement trop lourd compte tenu des capacités financières de la profession (19).

Tout ce qui précède témoigne de l'accumulation des difficultés que doivent surmonter les entreprises de théâtre privées et confirme la nécessité qui s'impose à l'ensemble du secteur de faire appel de façon croissante aux deniers publics (20).

Cependant, cette participation financière, pour autant qu'elle soit nécessaire, soulève plusieurs questions fondamentales. Tout d'abord, si son principe en est admis, force est de reconnaître qu'elle n'a pas encore l'ampleur suffisante pour résoudre les problèmes que la profession

(18) Bien évidemment, ce sont les difficultés rencontrées pour obtenir des places à ces spectacles qui entretiennent le mythe de l'obligation de réservation.

(19) Cf. par exemple P.DUX, op. cit. Les avantages de la réservation électronique sont multiples : elle permet de multiplier les points de vente tout en assurant une meilleure régulation entre l'offre et la demande (il est possible de connaître à tout instant le nombre de places disponibles dans chaque théâtre, leur prix et leur localisation). Elle pourrait aussi permettre, comme cela se passe à New-York, de proposer le jour même de la représentation, les places restantes à tarif réduit et stimuler ainsi une demande qui a tendance à s'essouffler et à se concentrer sur un nombre limité de produits.

(20) Les dépôts de bilan sont encore rares. Les règlements judiciaires sont par contre de plus en plus fréquents.

n'a plus les ressources de traiter. Ensuite, et c'est sans doute le point le plus important, si la participation financière des pouvoirs publics s'opère dans des conditions qui laissent encore aux différents bénéficiaires la complète liberté d'entreprendre, elle place, par son existence même et du fait également de son augmentation régulière, le secteur privé dans une situation ambiguë, dénature sa vocation première qui est de faire du profit et menace à terme son identité.

3) une identité menacée

L'intervention de l'Etat et de la Ville de Paris conduit inexorablement l'exploitation théâtrale privée vers un système de régulation indirecte. Certes, le phénomène n'a pas encore l'ampleur observée dans le secteur public et parapublic puisque la subvention reçue par le Fonds de Soutien couvrait en 1979 moins de 10 % des recettes enregistrées par ses adhérents (21).

Néanmoins, nous avons déjà signalé d'une part que cette subvention, même si elle est d'un poids relatif encore peu important, est absolument nécessaire à la survie du secteur dans la mesure où celui-ci est globalement déficitaire et où aucune entreprise ne peut prétendre sur le long terme à une quelconque rentabilité (22). D'autre part, nos analyses antérieures ont montré que l'augmentation de la subvention est inéluctable, si les théâtres privés ne diversifient pas leurs sources de financement (cf. supra section 1, paragraphe 1).

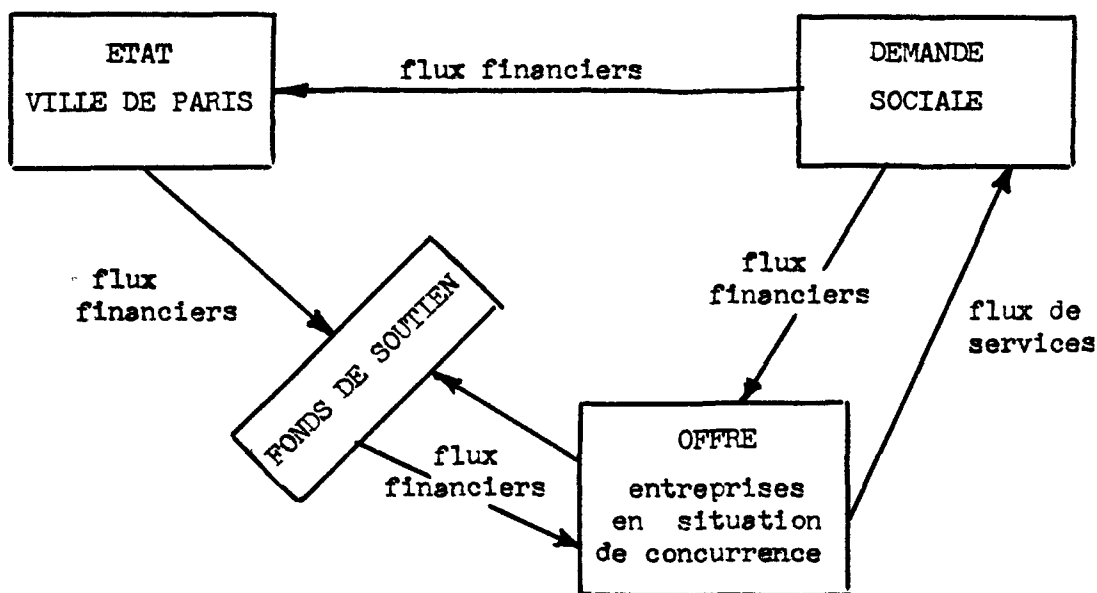
(21) Les ressources dont disposaient en 1979 les adhérents du Fonds de Soutien pouvaient se décomposer ainsi :

recettes-guichet (chiffre calculé à partir du montant de la taxe parafiscale figurant sur les comptes de gestion 1979 de l'Association)	88.804.171	(92,2 %)
subvention totale (Etat + Ville de Paris, non comprise la subvention exceptionnelle de 450.000 F en provenance de la Ville de Paris)	7.510.240	(7,8 %)

(22) "Je suis persuadé qu'aucun théâtre parisien, à longueur d'exploitation (mettons sur une période de dix ans) n'a été bénéficiaire." (Georges HERBERT, Acteurs, numéro 3, page 62)

L'intervention de la collectivité, par l'intermédiaire de ses représentants institutionnels, est donc doré et déjà déterminante, ce qui nous permet d'utiliser le schéma de régulation indirecte pour analyser les règles du jeu propres à ce secteur d'activité.

Cependant, le système de régulation qui s'impose au théâtre privé est un peu particulier. Outre le fait que la grande majorité des ressources provient encore des utilisateurs, l'existence d'un organisme professionnel jouant le rôle d'écran entre les bailleurs de fonds et les entreprises confère au système des propriétés assez originales (23).



La présence de l'Association de Soutien garantit au système de régulation un meilleur équilibre :

- tout d'abord, cet organisme qui représente l'ensemble de la profession a, en face des pouvoirs publics, incontestablement plus de poids que

(23) En tant qu'entreprises à vocation commerciale, les théâtres privés ne peuvent être subventionnés directement par l'Etat. Le statut du Fonds de soutien (c'est une association à but non lucratif, type loi de 1901) lui permet par contre de l'être.

chacune des entreprises considérées isolément. Les paramètres qui entrent en ligne de compte dans les négociations recouvrent l'activité de tout un secteur (une quarantaine d'entreprises, deux millions et demi d'entrées annuelles) et permettent à l'Association de Soutien de mettre en avant des revendications que certains théâtres pris individuellement auraient des difficultés à justifier. Ainsi en va-t-il par exemple de la mission culturelle dont se prévaut le secteur privé (cf. supra) et qui n'a de crédibilité que parce qu'elle est assumée par l'ensemble de la profession.

- en second lieu, le versement de la totalité des subventions à l'Association de Soutien évite à l'Etat et à la Ville de Paris le délicat problème de la répartition de leur aide entre les différentes entreprises susceptibles d'en bénéficier et assure à ces dernières une liberté pratiquement totale vis-à-vis de ces bailleurs de fonds. La liberté d'entreprendre reste complète, même quand les chefs d'entreprise font appel au Fonds de Soutien pour coproduire un spectacle. (24). En ce sens, la décision adoptée par la profession d'accorder le bénéfice de son aide (et donc, indirectement, d'attribuer une partie des subventions reçues) de façon mécanique, en dehors de tout critère artistique est conforme à ce principe de libre entreprise auquel la totalité de ses membres reste attachée (25). Le producteur reste le maître d'oeuvre intégral de son projet et n'a de compte à rendre à l'Association que sur la base d'éléments objectifs et facilement identifiables (coûts de production, recettes encaissées et servant d'assiette à la taxe parafiscale). Il continue à assumer la responsabilité pleine et entière de son entreprise et n'a à craindre qu'une seule sanction, celle du marché.

(24) Rappelons que selon les termes du règlement intérieur de l'Association, l'entrepreneur responsable gère l'entreprise menée en commun et garde la responsabilité de l'ensemble de ses choix (cf. supra).

(25) Nous verrons au paragraphe suivant que c'est un principe différent qui guide l'intervention de l'Etat vis-à-vis des institutions qu'il finance directement.

Cependant, malgré cet ensemble de précautions qui laissent intactes les règles de fonctionnement propres à une économie libérale animée par des entreprises privées, la situation actuelle des théâtres parisiens et l'évolution dont elle est le produit incitent à penser que ces règles sont fortement infléchies, sinon dans leur principe du moins dans leur mise en oeuvre.

L'économie du théâtre privé a toujours connu même dans sa période la plus florissante une part de risque extrêmement importante : une fortune pouvait se construire sur un seul succès et se détruire sur un seul échec. "Il n'y a probablement pas de métier où l'on puisse, par rapport au risque couru, gagner autant d'argent en cas de triomphe. Un exemple très symptomatique à cet égard : lorsque notre regretté confrère Arthur Lesser a monté Pauvre France au théâtre Fontaine ... en deux cents représentations, les bénéfiques (lui) ont permis de racheter le fonds de commerce du théâtre Fontaine" (26). Ce phénomène a largement contribué à façonner le mythe du producteur brassant des sommes importantes, dépensant sans compter et risquant avec le sourire sur un coup de dés la fortune qu'il avait amassée sur des succès précédents : "Pour être directeur de théâtre privé, il faut avoir une mentalité de joueur" (27).

Pour simplifier, disons que le système fonctionne sur la base de la trilogie suivante :

enjeu : statut social et notoriété (traiter d'égal à égal avec n'importe qui et en particulier avec la haute bourgeoisie qui vient se reconnaître dans les spectacles proposés - être connu du "Tout Paris", avoir sa table dans les meilleurs restaurants, etc.)

moteur : le profit (c'est l'argent gagné qui témoigne du savoir-faire et qui permet de prétendre au rang social le plus élevé)

principe : reconnaissance par le public (c'est lui en fin de compte qui décide du succès ou de l'échec et c'est surtout lui qui finance)

(26) Georges HERBERT, in Acteurs n° 3, page 62

(27) Ibid.

Si, en théorie, les règles en vigueur sont toujours celles de l'économie de marché et si, comme nous l'avons démontré, l'intervention des pouvoirs publics s'opère en respectant au maximum la liberté que celles-ci supposent, en pratique les évolutions observées, qui se traduisent par des difficultés financières chroniques et l'abandon par la haute bourgeoisie de ce mode de distraction, pervertissent fortement l'équilibre de l'ensemble. La pierre angulaire de tout l'édifice, celle qui marque de son sceau toute réussite et qui conditionne les stratégies d'ascension sociale, le profit, est devenu une denrée trop rare pour la mécanique continue à fonctionner normalement.

Le pouvoir attractif de l'activité est devenu beaucoup trop faible par rapport aux critères de rentabilité économique et sociale qui la caractérisaient jusqu'ici : aucune entreprise ne peut prétendre sur le long terme être bénéficiaire et, ce qui est sans doute pire, aucune opération ne peut générer de profits exceptionnels (28). Le statut social des directeurs de théâtre s'est terni à mesure que la haute bourgeoisie désertait les salles et que la santé financière des exploitations s'est dégradée.

Qui désormais peut s'aventurer à prendre des risques financiers importants lorsque l'enjeu majeur est devenu "ne pas faire de pertes" ? L'économie du théâtre privé est donc toujours libérale dans son principe mais sans les ingrédients nécessaires à son dynamisme.

C'est la raison pour laquelle un rapport publié récemment par le Ministère de la Culture pouvait affirmer sans craindre le paradoxe que la vocation commerciale du théâtre privé était désormais caduque (29). Ces propos sont d'une importance capitale puisqu'ils remettent en cause tout le système de valeurs sur lequel s'appuyait l'exploitation théâtrale privée.

(28) "L'exemple que je vous donnais du Théâtre Fontaine ne serait pas renouvelable aujourd'hui". (Georges HERBERT, *ibid.* page 62)

(29) Un projet pour le théâtre - Ministère de la Culture et de la Communication (publié avec le concours du Service des Etudes et Recherches) - La Documentation Française - 1980 - Paris.

La nature même des arguments utilisés vis-à-vis des bailleurs de fonds témoigne de ce bouleversement, puisque la profession revendique désormais une mission de service public culturel (30).

Il n'est pas dans notre propos d'apprécier la légitimité de cette revendication. Néanmoins, outre le fait qu'elle soit une des seules qui puisse justifier un financement par la collectivité (31), il convient d'explicitier les implications idéologiques qu'elle comporte et de mettre à jour les contraintes que la profession devra supporter si elle s'engage, comme elle le fait actuellement, sur la voie de la "socialisation" : toute production financée sur deniers publics se doit d'organiser de façon optimale ses ressources pour satisfaire la demande sociale au moindre coût (avec les réserves propres aux activités culturelles que nous avons déjà mentionnées - cf. supra). On le voit, les règles du jeu sousjacentes à ce type d'organisation sont radicalement différentes de celles qui sont encore en vigueur dans le secteur privé.

Certes, la profession se défend encore âprement contre toute assimilation au secteur public : "Il y a une totale incompatibilité entre les deux conceptions. Pour rester dans le cadre du secteur privé, un directeur doit avoir pour premier objectif la recherche du succès pour rentabiliser son exploitation puisqu'il court, du fait même de son statut d'entrepreneur privé, des risques personnels" (32). Réclamer le droit à la différence ne suffit pourtant pas. Encore faut-il que celle-ci soit objectivement inscrite dans les faits. En ce sens, nous pouvons conclure de ce qui précède que l'identité du secteur privé est actuellement menacée (33).

(30) "Le théâtre privé a valeur de service public. A ce titre ... il a droit ... au soutien des pouvoirs publics" - Un projet pour le théâtre op. cit. page 15.

(31) Les autres raisons qui peuvent motiver l'intervention de l'Etat (sauvegarde d'un secteur considéré comme stratégique, sauvegarde de l'emploi) ne sont pas déterminantes pour ce qui concerne les entreprises de théâtre privées : la stratégie industrielle de l'Etat a de toute évidence d'autres priorités; quant au marché du travail des artistes dramatiques, il est par lui-même suffisamment déséquilibré pour que la disparition de quelques entreprises ne soit pas considérée comme socialement insoutenable.

(32) Georges HERBERT, in Acteurs, n° 3, page 64.

(33) Il n'est pas question pour nous dans cet ouvrage de décider si cette mutation est une bonne ou une mauvaise chose pour le théâtre en général et pour le théâtre privé en particulier.

§ 2 le secteur à vocation non commerciale : le développement d'une logique de différence

Il est possible de rendre compte sous la même rubrique de l'évolution de toutes les autres entreprises théâtrales françaises (Théâtres Nationaux, Centres Dramatiques, Compagnies indépendantes) dans la mesure où elles sont toutes fondamentalement étrangères à une quelconque logique commerciale, même lorsqu'elles ont le statut d'entreprise privée (et c'est le cas de la majorité d'entre elles) et où elles se réclament de la même tradition (celle de VILAR), même si c'est pour la contester.

Le recours croissant à un financement hors marchand, et surtout l'échec de l'élargissement du public que nous avons examinés à la première section, ont amené les professionnels à inverser progressivement leurs priorités, à s'intéresser plus au produit lui-même et à son esthétique qu'au message et aux valeurs politiques ou morales qu'il véhicule, ou au public auquel il est destiné. Le secteur public et parapublic tend ainsi, du fait de la faible place qu'il occupe dans le champ culturel en cette fin de XX^e siècle et en l'absence de sanctions économiques et politiques, à fonctionner pour lui-même et par lui-même dans un processus où les phénomènes de distinction et de reconnaissance sont largement dominants.

Ce mode de fonctionnement accentue le déséquilibre du système de régulation propre à l'activité et renforce par là-même les phénomènes dont il est le produit.

1) une activité qui se replie sur elle-même

L'évolution socio-économique qui a pesé aussi bien sur les conditions de la production (absence de rentabilité et appel croissant aux deniers publics) que sur celles de la diffusion des spectacles dramatiques (abandon du mythe du théâtre populaire) ont conduit l'activité à se replier peu à peu sur elle-même dans un processus où les préoccupations esthétiques prennent le pas sur la satisfaction d'une demande sociale jugée hypothétique.

Cette mutation est repérable par un certain nombre de signes que l'on peut regrouper sous trois grandes rubriques :

- le profil des créateurs et la nature des thèmes abordés;
- les nouveaux rapports au public;
- l'organisation et la gestion des institutions.

Elle s'inscrit d'autre part en contrepoids naturel à l'absence de volonté politique qui caractérise l'action de l'Etat dans le domaine culturel en général et théâtral en particulier.

1° le profil des créateurs et la nature des thèmes abordés

Le personnage central de la création dramatique est aujourd'hui le metteur en scène : "L'affirmation de cette souveraineté ... s'est aujourd'hui tellement imposée à l'usage, qu'elle semble inhérente à toute pratique du théâtre et qu'elle a coloré jusqu'à nos façons de parler : à la fin du XIX^e siècle, on parlait de la Bérénice de Julia Bartet, la tragédienne qui venait de redécouvrir la pièce de Racine; aujourd'hui de la Bérénice de Planchon. On va voir les Noces de Figaro de Strehler ou la Tétralogie de Chéreau ... ces faits de langage traduisent une sensible modification dans le comportement des spectateurs. Jadis, ils allaient voir (entendre) une pièce (un texte) et des interprètes. Aujourd'hui, ils vont d'abord voir une mise en scène, c'est-à-dire une totalité dont le texte et les interprètes ne sont que des éléments constitutifs" (34).

Il n'est pas tout à fait dans notre propos d'analyser cette particularité. Notons simplement qu'elle n'est pas propre au mode d'expression dramatique et qu'elle caractérise de la même manière les autres arts de la représentation (cinéma, et même musique où ce rôle est joué par le chef d'orchestre).

De fait, la plupart des entreprises qui ont marqué la vie théâtrale contemporaine sont irréductiblement associées au nom de leur directeur qui en est généralement le metteur en scène : Giorgio STREHLER au Piccolo Teatro de Milano, Jerzy GROTOWSKI au Théâtre Laboratoire de Wrocław, Peter STEIN à la Schaubühne de Berlin et, en France, PLANCHON,

(34) Jean-Jacques ROUBINE, op. cit. pages 41 & 42.

André CLAVE Né le 16 juin 1916. Il mène parallèlement à ses études une constante activité dans le domaine de l'expression dramatique. Mobilisé en 1939, il entre à l'Ecole de l'Air en 1940 : sa formation est interrompue par l'Armistice. Au sein de l'Association "Jeune France", il occupe alors le poste de Directeur des Maîtrises de Culture Populaire pour la zone occupée. Il anime également la Compagnie des Comédiens de la Roulotte avec laquelle il entreprend en 1942 une tournée en province. En mai 1943, il s'engage dans les Forces Françaises Combattantes, est arrêté par la police allemande en décembre de la même année, puis est déporté. Rentré en France en mai 1945, la Sous-Direction du Théâtre et de la Musique du Ministère des Beaux-Arts le charge de plusieurs missions dans les départements de l'Est. Il est ensuite nommé directeur du Centre Dramatique de l'Est, où son activité s'oriente selon trois grands axes :

- contact avec un public nouveau (recherche d'un répertoire adapté et organisation de déplacements dans une aire couvrant une quinzaine de départements)
- étude et mise en pratique de techniques pédagogiques destinées à instruire des professionnels ou des amateurs susceptibles, à l'échelon national, de susciter des foyers de culture populaire par le biais de l'art dramatique,
- étude des plans et aménagements de l'ensemble architectural réalisé par Pierre SONREL à Strasbourg

Après plusieurs missions exercées à partir de 1955 à la Société de Radiodiffusion de la France d'Outre-Mer, il devient en 1969 adjoint de Pierre SCHAEFFER au Service de la Recherche de l'O.R.T.F.

Jean DASTE Né le 18 septembre 1904. Après des cours de comédie à la Mairie du XVIII^e arrondissement, il entre à l'Ecole du Vieux-Colombier. Puis, à la fermeture du théâtre, il suit Jacques COPEAU en Bourgogne où il vit toute l'aventure des "Copiaux" jusqu'en 1929. Jean DASTE, qui a épousé la fille de Jacques COPEAU, remonte à Paris et en 1930, rejoint les anciens "copiaux" dans la Compagnie des Quinze, dirigée par Michel SAINT-DENIS. Il tourne avec Jean VIGO (Zéro de conduite, l'Atalante) et avec Jean RENOIR (la Grande Illusion, le Crime de M. Lange, Boudu sauvé des eaux). Il fait en 1937 ses débuts dans la mise en scène et fonde avec André BARSACQ et Maurice JACQUEMONT la Compagnie des 4 Saisons avec laquelle il crée plusieurs pièces de Jean ANOUILH. Pendant l'Occupation, il fonde sa propre compagnie itinérante et joue les classiques en province. En 1945, il est choisi pour diriger la première expérience de Décentralisation à Grenoble d'abord, puis devant l'incompréhension des autorités locales, à Saint-Etienne en 1947, grâce à l'appui de Jeanne LAURENT, où sa troupe prend le nom de Comédie de Saint-Etienne. La troupe mène une animation théâtrale en profondeur, présente des spectacles de tréteaux dans les villages les plus reculés et, en même temps, crée des œuvres remarquées par la critique (le Cercle de Craie Caucasienn, de B. BRECHT qui obtient en 1958 le Prix Molière). En désaccord avec la Municipalité sur les problèmes soulevés par la nouvelle Maison de la Culture, il démissionne en 1970 de ses fonctions de Directeur de la Comédie de Saint-Etienne.

LES HOMMES DE LA DECENTRALISATION - Biographies succinctes -

(Sources : A.T.A.C. - Informations, septembre 1973/spécial numéro 2
Dictionnaire du Théâtre Français contemporain - Larousse, 1970)

CHEREAU, VITEZ, MNOUCHKINE, etc. (35).

La pauvreté artistique du secteur privé tient d'ailleurs peut-être pour partie au fait qu'il n'a pas su intégrer cette dimension nouvelle et qu'il se contente de recettes quelque peu éculées (cf. supra). Ce n'est donc pas un hasard si les personnalités les plus brillantes de ces dernières années ont exercé leur talent presque exclusivement dans le secteur subventionné (36).

Pour ce qui nous intéresse plus particulièrement, le fait majeur qui caractérise symptomatiquement l'évolution des institutions théâtrales à vocation non commerciale, se situe dans la modification du profil personnel des responsables de troupes. Les pionniers de la décentralisation étaient avant tout des hommes de terrain, formés sur le tas et souvent autodidactes (cf. les encadrés des pages 497, 499 et 501). La contestation de mai 1968 allait non seulement s'attaquer aux résultats et à l'idéologie de la démocratisation culturelle, mais aussi propulser sur le devant de la scène une nouvelle génération d'hommes de théâtre, pour la plupart parisiens (de naissance ou d'adoption) et universitaires (cf. encadrés pages 503 et 505). Le phénomène obtenait une première reconnaissance institutionnelle au début des années soixante-dix avec la nomination de Jack LANG au Théâtre National de Chaillot (en 1972) et de Patrice CHEREAU à Villeurbanne à côté de PLANCHON -et sur la demande de celui-ci (septembre 1971). Il allait être systématisé peu après par Michel GUY, alors Secrétaire d'Etat à la Culture qui prenait en 1975 le risque d'envoyer plusieurs de ces "jeunes loups" en province à la tête d'un Centre Dramatique National (Bruno BAYEN à Toulouse, Daniel BENOIN à Saint-Etienne, Jean-Pierre BISSON à Nice, Robert GIRONES à Lyon), ou d'un Théâtre

(35) VILAR lui-même n'échappe pas à la règle commune, même s'il écrivait en 1949 : "... Metteur en scène, mon ami ... c'est à la place de contre-maître que tu es le plus utile ... Ne joue pas le jeu odieux de manquer à celui qui te confie fraternellement son oeuvre" (Le Théâtre, service public, op. cit. page 380).

(36) Il est vrai que la séparation des deux mondes - privé et public - est totale et que la compromission avec l'un d'eux interdit la reconnaissance par l'autre. Peu d'artistes peuvent se permettre d'enfreindre cette règle. Georges WILSON fait en ce sens figure d'exception : douze ans acteur au T.N.P. puis directeur de ce même T.N.P., il travaille maintenant dans le secteur privé.

Jacques FORNIER Né en 1926. Il exerce divers métiers avant de suivre les cours d'art dramatique d'Alick-Roussel. En 1955, il décide avec trois camarades de partir en province et de créer sa propre troupe. Marie-Hélène DASTE met à leur disposition une partie de la maison de son père près de Beaune en Côte d'Or. Après deux années de travail acharné, pendant lesquelles la Compagnie Jacques FORNIER fait connaître le théâtre aux populations rurales de Bourgogne, la Municipalité de Beaune accueille la troupe qui prend le nom de Théâtre de Bourgogne. En 1967, Jacques FORNIER s'attache la collaboration de Francis JEANSON qu'il avait invité deux ans plus tôt à animer un débat autour des représentations du "Huis clos" de SARTRE. Cette collaboration se prolonge jusqu'à l'ouverture de la Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône dont Francis JEANSON sera nommé directeur. En juillet 1971, Jacques FORNIER quitte le Théâtre de Bourgogne pour prendre la direction du T.N.S., qu'il abandonne en juin 1972.

Gabriel GARRAN Il naît le 3 mai 1929 dans un quartier populaire de Belleville, de parents immigrés polonais. Son père meurt en déportation et à la Libération il doit exercer de nombreux métiers (une quinzaine) pour survivre en même temps qu'il se forge solitairement une solide culture autodidacte, surtout par le cinéma. Militant de l'Union des Jeunesses Républicaines de France depuis 1945, il s'intègre en 1951 à son groupe de théâtre, le collectif Espoir. Puis il crée son propre groupe, nommé 14 Juillet, en 1954 et, deux ans plus tard, franchit définitivement le pas du professionnalisme, et inaugure avec quelques fidèles le Théâtre de Lutèce. Puis il fonde une nouvelle troupe, le Théâtre Contemporain qui se fait remarquer au Théâtre du Tertre avec une pièce de Robert MERLE, une autre d'Armand LANOUX et surtout une pièce de GORKI adaptée par Arthur ADAMOV. En 1960, il décide de constituer une équipe et de chercher une implantation en banlieue qui est alors un désert théâtral. C'est la Municipalité d'Aubervilliers qui répond à ses propositions qui ont conquis Jack RALITE, alors Maire-adjoint de la commune pour l'éducation et la culture. Il met d'abord en place une école d'art dramatique, qui deviendra le Groupe Firmin GEMIER, puis organise un festival dont le succès incite la Municipalité à construire un théâtre considéré à l'époque comme un des plus modernes d'Europe (ouverture en janvier 1965). Après une mission de préfiguration pour une Maison de la Culture qui n'aboutit pas, le Théâtre de la Commune obtient en 1971 le statut de Centre Dramatique National.

Guy PARIGOT Né le 3 novembre 1922. Après des études à Rennes, il est journaliste. Il fonde en 1940 la compagnie "les Jeunes Comédiens" et participe comme assistant aux stages d'art dramatique organisés par la Direction Générale des Mouvements d'Education Populaire. En 1948, il dirige avec Georges GOUBERT le Centre Régional d'Art Dramatique de Bretagne. Il contribue, aux côtés d'Hubert GIGNOUX à la création du Centre Dramatique de l'Ouest dont il est le Secrétaire Général jusqu'en 1957, puis co-directeur à partir de 1957 avec Georges GOUBERT. De 1967 à 1973, il est également co-directeur de la Maison de la Culture de Rennes. En juin 1975 la Comédie de l'Ouest devient Théâtre du Bout du Monde dont Guy PARIGOT reste l'unique directeur.

LES HOMMES DE LA DECENTRALISATION - Biographies succinctes -

(Sources : A.T.A.C. - Informations, septembre 1973/spécial numéro 2 -
Le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers - Ed. Encre, 1980)

National (Jean-Pierre VINCENT à Strasbourg). La rupture avec les pratiques précédentes était d'importance puisque ce n'était plus la qualité d'un travail d'implantation conforme à l'idée de base de la décentralisation qui était valorisée, c'était l'originalité créatrice révélée et soutenue par la presse parisienne (37). Certes, Michel GUY évita de radicaliser cette option en associant dans certains cas les nouveaux promus avec des "vieux routiers" de la décentralisation (Maurice SARRAZIN à Toulouse, Guy LAUZIN à Saint-Etienne, Gabriel MONNET à Grenoble), aptes à maintenir une partie de la tradition et de la vocation de ces établissements. Mais ces mariages se révélèrent souvent contre nature et ne durèrent que le temps du premier contrat (1975-1978).

Rien ne résume mieux l'opposition de style, de conception, de projet artistique entre "anciens" et "modernes" que l'impossible coexistence de Bruno BAYEN et Maurice SARRAZIN à Toulouse :

"Maurice SARRAZIN a créé le Grenier de Toulouse il y a trente ans et, depuis, travaille dans sa ville avec, selon la couleur politique de la municipalité, des fortunes diverses. Il appartient à la génération des défricheurs de public. Il regrette le temps où un Centre était une structure qui permettait de jouer au lieu et au moment où on le demandait car la demande existait et les relais pour la susciter ... Sa recherche personnelle ne le conduit pas à une scénographie complexe, difficilement transportable, mais à un travail fondé sur l'interprétation claire et cohérente d'oeuvres classiques et contemporaines."

" Pour Bruno BAYEN ... dandy brechtien de la génération 68, une génération qui veut choisir ses pères et conteste la hiérarchie établie, ... la décentralisation souffre d'illusion pédagogique..." "

"Quand on parle de besoins du public - dit-il - une démarche comme la notre représente une cassure ... Pour moi, la question est

(37) Reconnaissons toutefois que Michel GUY n'a pas fait que consacrer des intellectuels parisiens : Gildas BOURDET a fait ses preuves au Havre ... avant d'être parachuté à Tourcoing dans un Centre Dramatique du Nord que Jacques ROSNER n'avait pas réussi à dynamiser. Georges LAVAUDANT animait le Théâtre Partisan à Grenoble quand il fut associé à Gabriel MONNET à la tête du Centre Dramatique National des Alpes (en 1976).

Alain RAIS Né le 28 décembre 1932. Après des études secondaires chez les Jésuites, puis au lycée, il prépare l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques au Lycée Voltaire à Paris. Il doit malheureusement interrompre ses études pour passer deux ans en sanatorium. A sa sortie du sanatorium, il travaille à l'O.R.T.F. (Alpes-Grenoble) puis au journal Les Lettres Françaises. En 1958, il fonde "Art et Jeunesse" à Crest, mouvement de jeunesse et d'éducation artistique et organise le premier salon de peinture, sculpture et tapisserie de la Vallée de la Drôme. Deux autres salons suivront en 1959 et 1960. De 1960 à 1962, il participe à côté de Jean DASTE à la direction de la Comédie de Saint-Etienne où il organise l'animation d'un nouveau public. En 1962, il s'installe à Martigues, sur l'Etang de Berre où il fonde sa compagnie. Huit spectacles sont créés mais des difficultés financières obligent la Compagnie à suspendre ses activités. A. RAIS travaille alors avec Armand GATTI et Maurice SARRAZIN au Grenier de Toulouse. C'est en 1968 qu'il reconstitue son équipe et s'installe à Valence. Parallèlement à son activité de comédien et d'animateur, il a publié plusieurs romans, récits et recueils de poèmes.

Guy RETORE Né le 7 avril 1924. Après de études secondaires classiques, il entame des études de médecine qu'il doit abandonner pour raisons de famille. Il travaille alors à la S.N.C.F. et, parallèlement, prend des cours d'art dramatique. Il échoue à l'entrée du Conservatoire National d'Art Dramatique et travaille chez Raymond GIRARD. Il participe aux débuts de La Compagnie Dramatique et se voit confier divers rôles dans les théâtres de boulevard. L'expérience brève de la carrière de comédien entrevue au cours de ces tentatives succinctes suffit à l'éloigner définitivement d'un système théâtral qui lui semble périmé. En 1954, après quelques essais de mise en scène avec des amateurs, il réunit une poignée de jeunes comédiens, auteurs, décorateurs, techniciens dont les expériences dans la carrière commerciale furent, comme la sienne déterminantes. Il décide alors de former une équipe théâtrale professionnelle à Ménilmontant, quartier déshérité de Paris sur le plan culturel : c'est la création de la Compagnie Dramatique La Guilde.. Il obtient en 1957 le Grand Prix du Concours des Jeunes Compagnies avec Les Grenadiers de la Reine de Jean COSMOS. Avec la somme allouée par ce prix, il décide d'équiper une salle de théâtre à Ménilmontant. De 1957 à 1960, il multiplie les rencontres, les débats avec le public. Il réussit à créer autour de lui et de sa troupe un noyau de plus en plus élargi de spectateurs, qui l'aideront en 1961 auprès de pouvoirs publics, à faire valoir les droits de Ménilmontant et de l'Est Parisien à un théâtre. En 1962, le Ministère des Affaires Culturelles décide la création d'une Maison de la Culture sur le territoire et le 4 octobre 1963 s'ouvre le Théâtre de l'Est Parisien. Guy RETORE en est nommé directeur, tout en restant celui de la Guilde qui en devient la compagnie permanente. En 1972, le T.E.P. devient théâtre national.

LES HOMMES DE LA DECENTRALISATION - Biographies succinctes -

(source : A.T.A.C.-Informations, septembre 1973/spécial numéro 2)

claire : un Centre Dramatique est un théâtre de création installé en province ... La question est de savoir si nous devons nous conformer à un schéma de vulgarisation qui a fait la preuve de son inefficacité ou si nous maintenons la spécificité du théâtre, même si les spectateurs ne sont pas nombreux."

"Bruno Bayen, Maurice Sarrazin : deux générations, deux conceptions du théâtre et du service public qui s'opposent ... " (38)

Si l'expérience toulousaine de Bruno BAYEN tourna court, comme celle de Robert GIRONES à Lyon ou de Jean-Pierre BISSON à Nice, celles de Daniel BENOIN, de Gildas BOURDET ou de Georges LAUDAUDANT se poursuit avantageusement, sans doute parce qu'ils ont moins heurté les sensibilités locales, sans pour autant renier leur démarche esthétique personnelle (cf. en annexe et à titre d'exemple la monographie de la Comédie de Saint-Etienne).

Les mouvements qui ont secoué les Centres Dramatiques ont, autant que l'avènement de metteurs en scène indépendants comme VITEZ, LASALLE, SOBEL, MNOUCHKINE annoncent l'entrée du théâtre dans une période nouvelle, transitoire, après les certitudes qui avaient marqué l'âge d'or de la décentralisation.

Il n'y a plus d'unanimité dans la profession. Même chez ceux pour qui la priorité doit être donnée au créateur et à la création, de préférence à la diffusion. Même chez ceux pour qui la mise en forme esthétique est la préoccupation fondamentale de l'artiste dramatique (39). Et peut-être même à cause de cela. Chacun s'accorde à dire qu'il existe des familles esthétiques et politiques différentes et aussi que cette

(38) Colette GODARD, in A.T.A.C.-Informations (n° 90, janvier 1978) : "Le Centre Dramatique de Toulouse, une famille de hasard".

C. GODARD conclut néanmoins : "deux conceptions ... qui s'opposent mais pourraient se compléter si elles n'avaient à se confronter sur un même terrain, à partager les mêmes outils de production, si les deux créateurs avaient pu travailler côte à côte sans se gêner."

(39) Ce qui n'exclut bien sûr pas les préoccupations politiques, comme nous le verrons un peu plus loin.

Bruno BAYEN Né en 1950. Sa mère est médecin et son père physicien, professeur de faculté puis recteur d'académie. Sa jeunesse est partagée entre Paris et Strasbourg où il achève ses études secondaires et fait une khâgne. Il manifeste un goût évident pour le théâtre, ce qui ne l'empêche pas de préparer et d'intégrer en 1969 Normale Sup. Entre 1969 et 1973, Bruno BAYEN est un normalien qui tente de concilier études universitaires et activités théâtrales. Il crée son propre groupe en 1972, La Fabrique de Théâtre, et propose au café-théâtre l'adaptation d'une petite pièce posthume de V.HUGO ("le Pied"), puis, en 1973, une pièce écrite et mise en scène par lui-même et Elsa PEIRCE, "Madame Hardie", jouée au premier festival de La Rochelle, à Nancy et dans de nombreuses salles de la région parisienne (dont le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers). La même année, il renonce à préparer l'agrégation et se consacre définitivement au théâtre. En 1974, il monte "La Danse macabre" de WEDEKIND que Bernard SOBEL accueille au Théâtre de Gennevilliers. En 1975, Bruno BAYEN met en scène "La Mort de Danton" de BÜCHNER, en co-production avec le Théâtre National de Chaillot. Le 1^{er} juillet 1975, il est nommé co-directeur du Centre Dramatique National de Toulouse.

Daniel BENOIN Né à Mulhouse en 1947 Son père, "self made man" qui fait prospérer une fabrique d'outillage, l'encourage après son bac math-élem, à préparer une grande école. Il intègre en 1967 à H.E.C.. Il devient rapidement président de l'Association culturelle de l'Ecole et participe à l'activité de la troupe de théâtre TU-HEC. En 1969 il monte "La Mort du Docteur Faust" de GHELDERODE présenté dans le hall d'honneur de l'Ecole. A la sortie d'H.E.C. il enseigne l'économie, devient docteur ès sciences de gestion puis maître-assistant à l'Université de Paris-Dauphine. sans jamais abandonner son importante activité théâtrale (il participe en particulier au festival de Chiraz en 1972 où il présente "Le Champion de la faim", d'après une nouvelle de KAFKA). Sa compagnie, Le Théâtre de l'Estrade, s'installe en 1973 au Théâtre Daniel Sorano de Vincennes où elle crée "Les Corbeaux" de Henri BECQUE, "Deutsches Requiem" de Pierre BOURGEADE, et "Monsieur de Pourceaugnac" de MOLIÈRE, "La Mandore" de Romain WEINGARTEN, "Skandalon" de René KALISKY, et organise trois années de suite un festival. Le 1^{er} juillet 1975, Daniel BENOIN est nommé co-directeur de la Comédie de Saint-Etienne

Patrice CHEREAU Né en 1944 à Lézigné (Maine et Loire) - Il passe toute son enfance à Paris. Son père est peintre et sa mère dessinatrice. Il entre au Lycée Louis-le-Grand en 1959 où il rencontre Jean-Pierre VINCENT. Il prépare ensuite une licence d'allemand à la Sorbonne. Bernard SOBEL lui donne l'occasion de monter son premier spectacle professionnel au festival de Gennevilliers. Il s'installe ensuite à Sartrouville où il monte en particulier "Les Soldats" de LENZ et "Don Juan" de MOLIÈRE et où il se couvre de dettes. Il part alors pour l'Italie et le Piccolo Teatro. Quand Jacques ROSNER quitte PLANCHON en 1971, ce dernier appelle Patrice CHEREAU pour le remplacer. Au TNP de Villeurbanne, CHEREAU monte en particulier "La Dispute" de MARIVAUX, "Le Massacre à Paris" de MARLOWE et "Lear" d'E.BOND. Il tourne également deux films ("Le Chair de l'Orchidée" et "Judith Therpauve") et met en scène "La Tétralogie" pour le festival WAGNER de Bayreuth.

LA NOUVELLE GENERATION - Biographies succinctes -

(Source : Raymonde TEMKINE - Mettre en scène au présent - tome 2)

diversité, cette richesse est la preuve incontestable d'une vitalité retrouvée, même si cela doit se faire (provisoirement, on l'espère) au détriment du public.

Raymonde TEMKINE pouvait écrire en avant-propos du tome II de son Mettre en scène au présent (40) : "Et qu'ont-ils entre eux de commun ces six, et maintenant ces douze ? Il est bien évident qu'ils ne sont pas les tenants d'une école, qu'ils signent parfois des pétitions mais jamais des manifestes. Alors, qu'est-ce qui m'a fait les rassembler ?... La réponse qui me vient d'abord, c'est : rien, rien de commun, si ce n'est justement que chacun est bien lui-même, que leurs créations, sans qu'il soit besoin d'y imprimer un nom, sont signées. Qu'ils ne se situent dans le sillage de personne, que chacun se trace son chemin, qu'ils sont tous des individualités."

Tout juste pouvons-nous témoigner, à travers les recherches personnelles que nous avons entreprises et qui nous ont amené à rencontrer certains d'entre eux, de quelques similitudes dans les attitudes adoptées par les hommes de théâtre de la nouvelle génération, dans les thèmes retenus et dans la manière de les traiter.

La similitude se retrouve d'abord dans un même refus : celui d'un théâtre qui serait d'abord militant avant d'être du théâtre (41). Georges LAUDAUDANT traduisait bien cette opinion lorsqu'il nous déclarait : "Je ne crois pas du tout à cette forme de théâtre. Cela ne m'intéresse pas. Je pense que toute création artistique a des implications sociales. Il n'est donc pas besoin de simplifier. L'homme est multi-dimensionnel : le politique, l'inconscient, le rêve, etc. font partie de sa vie. Le théâtre doit reprendre ces dimensions. Maintenant, je ne suis pas de ceux qui crachent sur BRECHT. Je crois qu'il est à réactiver, mais avec nos

(40) Raymonde TEMKINE : Mettre en scène au présent - Tome I : Garcia, Gelas, Mesguisch, Mnouchkine, Ronse, Vitez (Editions La Cité-l'Age d'Homme, Lausanne, 1977) - tome II : Bayen, Benoin, Chéreau, Lavaudant, Sobel, Vincent (ibid., 1979).

(41) On retrouvera cette conception dans la façon d'aborder le public (cf. infra)

Georges LAVAUDANT Né à Grenoble en 1947 dans une famille ouvrière. Etudes secondaires puis licence de lettres modernes (mais il n'ira pas jusqu'au bout) Il suit les spectacles de la Comédie des Alpes alors dirigée par LESAGE et FLORIET et s'intéresse ultérieurement à l'activité d'un groupe qui s'est créé en 1967 à Grenoble, Le Théâtre Partisan auquel il s'intégrera après les événements de mai 1968. En 1970, le Théâtre Partisan se produit au Festival "off" d'Avignon avec une création collective ("les Tueurs"). En 1973, la Ville de Grenoble met à la disposition de la troupe un vieux cinéma "le Rio". Georges LAVAUDANT assure sa première mise en scène et la pièce présentée, "Lorenzaccio", vaut à la compagnie une première subvention ministérielle. En 1974, LAVAUDANT monte "La mémoire de l'iceberg" puis en 1975 "Le Roi Lear". La même année Gabriel MONNET est nommé directeur du Centre Dramatique National des Alpes. Un an plus tard, il propose au ministère de nommer LAVAUDANT co-directeur. La nomination prend effet le premier juillet 1976.

Bernard SOBEL Né en 1936 à Belleville de parents immigrés polonais d'origine juive. Etudes secondaires au Lycée Voltaire. Alors qu'il prépare une licence d'allemand, il obtient une bourse de la Ford Foundation et se rend pour un an aux Etats-Unis. Un peu plus tard, il obtient une autre bourse et passe un an en R. D. A. au Berliner Ensemble où il fait sa première mise en scène. En 1960, il participe à côté de Jean VILAR à la réalisation d' "Arturo Ui" au T.N.P. Il collabore ensuite à la création du Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis où il monte trois spectacles. Après son service militaire, il travaille comme cinémathécaire à l'O.R.T.F. Il devient ensuite assistant de réalisation puis réalisateur. Parallèlement, il prend contact avec le maire de Gennevilliers et en 1963 crée l'Ensemble Théâtral de Gennevilliers qu'il dirige encore à ce jour. Les spectacles qui ont marqué la carrière de l'E.T.G. sont plus particulièrement : "Antigone", "l'exception et la règle", "Têtes rondes et têtes pointues", "Homme pour homme" (premier spectacle totalement professionnel de l'E.T.G. en 1970) de BRECHT, "La Tempête", "Timon d'Athènes" de SHAKESPEARE, "Don Juan" de MOLIÈRE et "Le précepteur" de LENZ. L'E.T.G. a également réalisé de nombreuses créations contemporaines. Depuis 1974 le Théâtre de Gennevilliers publie une revue de grande qualité : Théâtre/Public.

Jean-Pierre VINCENT Né en 1942 à Juvisy-sur-Orge. Son père est fonctionnaire de justice. Etudes secondaires au Lycée Montaigne puis à Louis-le-Grand où fonctionne un groupe théâtral actif. Il y rencontre P. CHEREAU. Il obtient une licence de lettres classiques à la Sorbonne. Entre 1964 et 1968, il joue dans des pièces montées par CHEREAU (il le rejoint en 1966 à Sartrouville). En 1968, il rencontre par hasard Jean JOURDHEUIL avec qui il collaborera jusqu'en 1974 (la compagnie VINCENT-JOURDHEUIL se signalera par "La Noce chez les petits bourgeois" et "Tambours et trompettes" de BRECHT, "La Cagnotte" de LABICHE, "Le Camp du drap d'or" et "Capitaine Schelle, Capitaine Ecco" de REZVANI, "Woyzeck" de BÜCHNER - la compagnie ne sera subventionnée qu'à partir de 1972). En 1973, VINCENT monte avec le Jeune Théâtre National "En r'venant d'l'Expo" de GRUMBERG. Il se sépare en juin 1974 de JOURDHEUIL et en juillet de la même année, il est nommé à la direction du Théâtre National de Strasbourg.

LA NOUVELLE GENERATION - biographies succinctes -

(Source : Raymonde TEMKINE - Mettre en scène au présent - tome 2)

moyens et notre sensibilité actuels" (42).

Similitude également quant au souci de respecter les choix personnels des créateurs, parfois même sans préoccupation immédiate de l'impact public que ceux-ci peuvent avoir : "Le choix des pièces se fait selon le vœux du ou des metteurs en scène ... Il faut partir du constat que les besoins du public n'existent pas. C'est un faux problème que de vouloir monter une pièce qui va concerner le public ... puisque, il n'y a pas de public".

Cette idée est présente chez tous ceux que nous avons rencontrés même si elle prend rarement une forme aussi radicale, puisque, comme le déclarait Jean-Pierre VINCENT : "Si on fait du théâtre, c'est pour avoir du public dans la salle, même si vous vous posez des questions à vous-même et à l'exercice de votre art pour être digne à vos propres yeux d'avoir du public dans la salle." (43)

Similitude également quant à la volonté de rencontrer périodiquement les grands textes du répertoire : BRECHT, mais aussi GOETHE, MOLIERE, SHAKESPEARE ... L'itinéraire du Théâtre du Soleil est sans doute de ce point de vue significatif : après plusieurs créations collectives, (Les Clowns, 1789, 1793, l'Age d'Or), la troupe d'Ariane MNOUCHKINE s'est tournée délibérément vers les classiques : Don Juan de MOLIERE (monté par Philippe CAUBERE, l'année où la troupe tournait son Molière), et actuellement SHAKESPEARE, avec entre les deux, une pièce adaptée d'un roman de Klaus MANN (Méphisto).

Similitude enfin dans les partis-pris de formes qui caractérisent certains spectacles ; abandon de la linéarité, fragmentation, collage ou éclatement des textes, polyphonie, pour reprendre l'expression

(42) Entretien avec Georges LAVAUDANT (février 1981). Citons également : "Je suis un maximaliste, je rejette systématiquement toutes les interprétations univoques" (Daniel HENOIN)

"On ne fait pas de pièces didactiques. On n'a pas de volonté idéologique. Les pièces que l'on monte peuvent amener les gens à une réflexion politique, mais c'est tout." (Gilles CHAVASSIEUX -Les Ateliers)

"On traite de questions politiques, mais de façon beaucoup moins partisane qu'autrefois." (Charles TORDJMAN - Théâtre Populaire de Lorraine)

(43) J.P. VINCENT au cours du débat avec B. DORT diffusé sur France Culture le 28 avril 1981.

de Daniel BENOIN.

Il est difficile d'aller plus loin dans les comparaisons. La génération actuelle affirme fortement son identité tout en faisant preuve d'une extrême diversité. Il n'y a plus de projet politique capable de la mobiliser et de lui donner un semblant d'unité. Il ne reste que des projets esthétiques, nécessairement multiples et variés, comme les personnalités qui les expriment :

"En 1968, ce fut le réveil d'un cauchemar, un feu de paille où un certain nombre d'animateurs reçurent un choc électrique. Certains sont restés sur le carreau, d'autres ont trouvé une nouvelle jeunesse. Mais il n'y a pas eu d'unification possible sur des bases de répertoire, de thèmes, sur des modes précis, avec une articulation entre écriture passée et écritures au présent ... Certes, à tout moment de danger, il y a des tentatives d'unification de la décentralisation. Tentatives éphémères, au rythme des dangers et souvent contrecarrées par un individualisme débrouillard." (44).

2° de nouveaux rapports au public

La nouvelle génération, en imposant une pratique théâtrale différente, modifiait par là même les rapports qu'elle souhaitait entretenir avec son public. Les pères de la décentralisation avaient entrepris une démarche volontariste pour la conquête d'un public populaire dont 1968 avait souligné l'inefficacité (cf. supra). Les hommes de théâtre, s'ils sont actuellement plus exigeants sur la qualité de leur produit, ont abandonné beaucoup d'ambition et adopté une lucidité teintée de pessimisme sur le rôle qu'ils ont à jouer dans la société. Dédaignant l'approche culturaliste, ils se reconnaissent plus volontiers dans une sociologie critique d'inspiration marxiste qui vient à point nommé pour les débarrasser d'un poids par trop encombrant et qui "... délaissent la question d'une essence de la culture à définir derrière la diversité de ses manifestations, délaissant toute approche de celle-ci à partir de jugements de valeur intra-culturels, comme en avaient utilisés tous ceux qu

(44) Jean-Pierre VINCENT, in Théâtre/Public n° 10 (avril 1976), cité par Colette GODARD, op. cit. page 23.

dans un camp ou dans l'autre furent preneurs dans le débat sur la culture de masse, ... pose la question du fonctionnement objectif de la culture au sein d'un système social déterminé et cherche à saisir les pratiques culturelles dans leurs relations aux classes en lutte pour l'exercice du pouvoir" (45).

Bref, l'élitisme des activités artistiques en général et du théâtre en particulier est un problème de société. Et les artistes, s'ils restent bien évidemment concernés par ce problème, refusent désormais d'en assumer l'entière responsabilité : "Le public ouvrier est rare, voire mythique, comme dans les universités ou les bibliothèques. La faute en revient-elle aux professionnels de la culture, aux universitaires ou aux bibliothécaires ?" (46)

Sur la base de ce constat, les hommes de théâtre déplacent leurs ambitions et s'affirment avant tout comme des créateurs et non plus comme des pédagogues : "Il est important que les intellectuels se revendiquent en tant que tels. Etre intellectuel est aujourd'hui une profession menacée... Nos spectacles sont intellectuels ? C'est la façon dont les créateurs revendiquent leur métier." (Ch. TORDJMAN, octobre 1980).

Plusieurs phénomènes nous semblent souligner ce changement d'attitude. D'abord le développement de la théorie de l'écart, ensuite l'abandon du militantisme dans l'approche du public, enfin la modification des pratiques d'animation.

- la théorie de l'écart : "la notion d'écart est utilisée pour désigner la distance entre, d'une part les produits de la création et, d'autre part le public. Cette distance recouvre les difficultés d'accessibilité de compréhension, de lisibilité, de communication des publics par rapport aux œuvres... L'idée d'écart suppose sa légitimité : la création

(45) Jean-Marie PIEMME, op. cit. page 24. On reconnaît là les théories de Pierre BOURDIEU (cf. supra 1ère Partie, chapitre 2, section 3).

(46) Pierre BALLEET-BAZ : "Vers une normalisation de l'action culturelle" in A.T.A.C. - Informations, n° 101 (avril 1979), page 7.

artistique implique par nature une distance par rapport au public en général" (47).

Certes, la profession ne se reconnaît pas entièrement dans cette idée (cf. en particulier le numéro 33 de la revue Théâtre/Public - juin 1980). Cependant cette dernière est présente dans de nombreux débats ce qui, en soi, est suffisamment significatif.

L'homme de théâtre admet aujourd'hui que son art est élitaire (même s'il conteste la détermination sociale de l'élite), que son art fait violence - "l'adhésion immédiate est suspecte", nous déclarait Daniel BENOIN - et que ce sont précisément ces propriétés qui sont constitutives de son activité : "Trop de gens se cachent derrière l'incompréhension ou la désertion du public, mais derrière tout cela, il y a un laxisme politique à ne pas vouloir dire que l'avenir de l'homme, c'est aussi le dépassement de l'homme; il y a une volonté de faire vraiment baigner l'homme dans son jus quotidien, en aménageant simplement ce jus quotidien... Alors, il ne s'agit pas artistiquement de coller au public, mais au contraire de le faire décoller" (48).

- abandon du militantisme : la proclamation de l'autonomie de la création infléchit tout naturellement la prise de contact entre le théâtre et son public. Certes, la leçon de VILAR n'a pas été complètement oubliée : de nombreux établissements utilisent encore les relais institutionnels traditionnels (comités d'entreprise, syndicats ...) pour toucher leur public et le fidéliser par l'abonnement. Cependant, chacun s'accorde à reconnaître que ceux-ci ont perdu de leur efficacité et qu'ils sont dans tous les cas plus difficiles à convaincre (ils préfèrent limiter les risques et proposer à leurs adhérents des spectacles "grand public" qui bloquent leur calendrier sur l'ensemble de la saison : Holiday on Ice, Robert HOSSEIN, etc. - cf. supra). D'autant plus que la démarche n'est plus vraiment conforme à l'idéologie dominante : proclamer l'autonomie de la création c'est implicitement proclamer la liberté de

(47) Michel SIMONOT : "Produits artistiques et pratiques sociales", in Théâtre/Public numéro 33 (juin 1980). Notons que la théorie de l'écart a été initialement développée au sein du Parti Communiste.

(48) Georges LAUDAANT : "Pour un public qui parle" - entretien avec Joël JOUANNEAU in La Nouvelle Critique, numéro 126 (juillet-août 1979).

choix du spectateur. Et, dans une économie de marché, c'est plus le considérer comme un client autonome et responsable que comme membre d'une collectivité qu'il convient d'éduquer (49).

Ce changement d'attitude est illustré de façon très claire par ce qui se passe à la Comédie de Saint-Etienne et qui est résumé dans le tableau suivant, proposé par Daniel BENOIN :

lieu de rencontre du public	moteur de la rencontre avec le public	mode de rencontre du public	
lieu de travail	militantisme	collectif	AVANT
lieu de loisir	recherche de de plaisir	individuel	ACTUELLEMENT

"Avec les syndicats, les comités d'entreprise, les partis politiques, nos rapports se dégradent. Le public est venu très longtemps au théâtre avec une sorte de militantisme. On est maintenant beaucoup plus en face de clients, de gens qui sélectionnent les spectacles" (Michel DUBOIS - Directeur de la Comédie de Caen - octobre 1980)

- modification des pratiques d'animation : la démarche volontariste des précurseurs de la décentralisation ne pouvait se contenter de la présentation de spectacles. Elle supposait parallèlement une action de type pédagogique destinée à clarifier et rendre plus accessibles les oeuvres proposées. D'où le développement de techniques d'animation qui constituaient un des aspects importants d'une politique d'implantation. L'abandon de toute volonté pédagogique rend désormais suspecte les pratiques précédentes et, quand elles n'ont pas été purement et simplement supprimées, les transforme de façon assez radicale (cf. les différentes monographies en annexe).

(49) Certains poussent même la logique jusqu'à supprimer les abonnements qui aliènent la liberté du spectateur. Et ce n'est pas toujours, comme le prétend un peu trop rapidement Colette GODARD (op. cit page 20) faute d'abonnés potentiels...

Il existe une autre raison, économique celle-là, qui renforce le processus : l'animation n'est jamais subventionnée en tant que telle et les moyens qui lui sont consacrés (moyens humains comme moyens financiers) doivent être prélevés sur ceux destinés à la création. La priorité donnée au produit plus qu'à sa diffusion se retrouve dans les arbitrages financiers effectués par les responsables de troupes ou d'établissement. L'ensemble de ces considérations est bien résumé par Michel DUBOIS : "On a rejeté le mot. On fait de l'information (sur nos spectacles ou sur le travail théâtral). On refuse de faire un travail pédagogique. Si demain on peut créer trois ou quatre postes supplémentaires, ce ne sera pas pour engager des animateurs mais pour engager des comédiens" (50).

3° l'organisation et la gestion des institutions

Il est difficile sur ce point de dresser un tableau complet de la situation des entreprises théâtrales françaises à vocation non commerciale. Celle-ci est très variable et dépend fondamentalement de la structure dont l'entreprise dispose, de son lieu d'implantation et, surtout, des subsides qu'elle est en droit d'attendre (cf. infra).

Nous pouvons néanmoins à ce stade de l'analyse relever trois phénomènes qui touchent de près ou de loin toutes les institutions dont la vocation est la production de spectacles dramatiques (à l'exception bien entendu des théâtres fixes parisiens) et qui confirment les hypothèses émises dans le présent paragraphe : renforcement du caractère professionnel de l'activité, abandon des troupes permanentes, abandon des tournées.

- professionnalisation : les troupes ou les compagnies qui ont vu le jour dans les années qui ont suivi la Libération fonctionnaient sur un mode très largement artisanal. Chacun y apportait autant son enthousiasme que ses compétences professionnelles et était tour à tour comédien, éclairagiste, décorateur ou animateur.

(50) Cf. l'exemple de la compagnie Les Athévains qui a institutionnalisé la séparation de ces deux activités (création et animation).

L'organisation progressive des différents corps de métier ainsi que la montée des exigences esthétiques ont apporté des bouleversements importants à cette situation. Tout d'abord, l'ensemble de la profession du spectacle qui était auparavant sous-payée, s'est mobilisée et a obtenu, avec l'aide des syndicats, des conditions de travail et de rémunération comparables à celles des autres professions (51). Ensuite, l'utilisation de moyens techniques plus perfectionnés a entraîné un processus de division du travail et de valorisation des compétences spécifiques : "Avant, il fallait être bricoleur pour être technicien. Maintenant, l'éclairagiste a une qualification très poussée". On assiste enfin à une modification des conditions de fabrication du produit, caractérisée surtout par un allongement du temps de répétition : dans les années soixante, la règle était de répéter un spectacle quatre semaines. Actuellement, les exigences de qualité alliées à une moins grande souplesse d'utilisation de la main d'oeuvre font que les répétitions durent deux à trois fois plus longtemps.

Tout cela n'est bien sûr pas sans incidence sur les charges que doivent supporter les entreprises (cf. infra).

- abandon des troupes permanentes : les théâtres privés fonctionnent depuis un certain temps déjà sur le mode du "Combination System" (52). Par contre, les premiers théâtres de la décentralisation, ainsi que les compagnies qui se sont développées à la fin des années soixante n'auraient pu accomplir leur mission et assurer leur identité sans la présence d'une troupe permanente et de qualité.

Les nouvelles orientations en matière de création et la nouvelle philosophie des rapports au public que nous venons de mettre à jour, ont modifié sur ce plan la politique des responsables d'établissement. Ce mouvement concerne non seulement les entreprises de la décentralisation : "Les Centres Dramatiques ... se sont modifiés sur un plan capital, sans qu'il y ait aucune décision officielle à ce sujet. Ils ne sont plus essentiellement des troupes permanentes d'acteurs; ils sont

(51) Ce qui peut se révéler parfois antagoniste avec la nature particulière de l'activité (cf. infra).

(52) Cf. à ce sujet Dominique LEROY (op. cit.) ainsi que supra page 346.

devenus des entreprises où prédomine un personnel administratif et technique... La plupart du temps, il ne reste que quelques comédiens, des fonds de troupe" (53), mais aussi les compagnies indépendantes : les Athévains, par exemple, ne conservent qu'un noyau de permanents extrêmement restreint et engagent les comédiens au spectacle. Les Spectacles de la Vallée du Rhône ont une volonté d'implantation qui justifie un personnel artistique plus développé. Malgré tout, à l'exception d'un petit nombre, celui-ci n'est embauché que pour la saison, voire la demi-saison (54). Ces pratiques n'ont rien d'exceptionnel.

On peut invoquer plusieurs raisons pour rendre compte de ce phénomène. Des raisons économiques tout d'abord : l'entretien d'une troupe permanente coûte cher (certaines compagnies parmi les plus prestigieuses vont jusqu'à licencier temporairement leur personnel de façon à utiliser une partie plus ou moins importante de la subvention pour éponger un déficit). Mais il y a d'autres raisons : l'emploi d'un nombre important de comédiens sur une ou plusieurs saisons ne se justifie que s'il y a effectivement matière à les utiliser, soit par une véritable pratique d'alternance (plusieurs spectacles en même temps, ce qui permet à chacun d'avoir au moins un rôle intéressant), qui n'est en fait guère que dans les moyens de la Comédie Française, soit par d'autres activités et en particulier les activités d'animation qui, on l'a vu, sont de moins en moins prisées par les compagnies et par les artistes eux-mêmes. Il y a enfin une autre raison impérieuse : le marché du travail qui concerne les artistes dramatiques et qui inclut outre le théâtre, le cinéma et la télévision, est un marché instable et essentiellement parisien. Un emploi de trop longue durée en province, et même à Paris peut faire manquer à un comédien plusieurs opportunités intéressantes (55).

(53) Jeanne LAURENT : "1946 - 1976", in A.T.A.C. - Informations n° 75 mars 1976;

(54) Et il suffit d'une année financièrement difficile pour limiter les embauches pour l'année suivante (cf. en annexe).

(55) Ce qui explique la position du Syndicat Français des Acteurs qui se déclare opposé à la reconstitution des troupes permanentes.

Les intérêts de tous semblent donc convergents : les metteurs en scène conservent une marge de manoeuvre importante dans le choix de leurs interprètes et économisent également une partie de leurs ressources (56); les artistes de leur côté, conservent leur liberté.

- abandon des tournées : la décentralisation dramatique a été créée principalement pour remédier à la situation de pénurie qui caractérisait la province en matière théâtrale. Les compagnies qui participèrent à l'essor de ce mouvement avaient pour objectif d'avoir la meilleure implantation régionale possible. Ce dernier point a d'ailleurs longtemps été reconnu par le Ministère comme prépondérant pour l'octroi d'un statut privilégié (Troupe Permanente ou Centre Dramatique) avec des subventions en conséquence. Le cahier des charges des Centres Dramatiques tel qu'il est prévu depuis la signature en 1972 des premiers contrats triennaux comporte explicitement une clause de ce type et assigne à chaque Centre la responsabilité d'un ou plusieurs départements. De nombreuses compagnies indépendantes ont de leur côté, même sans obligation contractuelle particulière, assuré une mission de même type, soit par vocation politique, soit dans l'espoir d'une reconnaissance par le Ministère (soit les deux).

L'échec de la démocratisation culturelle et la priorité donnée aux considérations esthétiques allaient là aussi transformer les habitudes et conduire les responsables à diminuer leur activité de tournée : elles perdent d'une certaine façon leur raison d'être (il n'y a plus d'ambition en ce qui concerne le public), elles coûtent cher (en frais de

(56) A titre d'exemple, comparons ce que coûtaient en 1981 aux Spectacles de la Vallée du Rhône, un permanent et un "invité" :

salaire d'un permanent = 5.000 F x 11 mois (les congés payés sont pris en charge par la Caisse Spectacle) + ch. soc.
= 55.000 F + charges sociales
= 77.000 F environ

salaire d'un invité = 6.000 F x 4 mois + ch. soc. + défraiements
= 24.000 F + ch. soc. + 22.000 F (déf.)
= 55.600 F environ

Certaines compagnies réduisent leurs frais en répétant leurs spectacles à Paris (ce qui supprime le poste "défraiements" et qui permet également aux comédiens d'honorer simultanément d'autres contrats).

transport et en défraiements) et surtout elles ont lieu dans des conditions généralement excécrables, l'infrastructure disponible en province étant de façon presque systématique de très mauvaise qualité. D'autant plus, comme nous le verrons ultérieurement que la mode est aux spectacles "lourds", à l'esthétique très élaborée et donc supportant mal une représentation dans des locaux inadaptés.

"La différence, ce sont les tournées : la scénographie contemporaine évolue vite et le théâtre devient de plus en plus intransportable. La représentation s'inscrit dans un lieu et se dénature totalement si on tente de la transplanter" (57).

Plutôt que "d'apporter le théâtre là où il n'est pas" (pour reprendre l'expression de Jean VILAR), les responsables préfèrent se produire dans des salles déjà équipées (Maisons de la Culture, Centres d'Action Culturelle, Centres Dramatiques, Théâtres Nationaux, théâtres de la banlieue parisienne) et la pratique se répand de vendre les spectacles non plus "à la recette" mais forfaitairement au coût marginal (58).

"On regarde ce que cela nous coûte marginalement. On calcule le prix de vente unitaire en divisant ce coût par le nombre de représentations escomptées. En général, on ne perd pas d'argent ... et puis, ça assure de l'emploi aux comédiens et cela perpétue le renom de la Comédie" (F.LECOQ, contrôleur de gestion à la Comédie de Saint-Etienne)

Les phénomènes que nous venons de décrire nous semblent témoigner incontestablement d'un changement radical dans la pratique sociale du théâtre telle qu'elle se manifeste depuis une dizaine d'années.

Rompant avec la tradition qui avait, à la Libération, favorisé son renouveau, le théâtre populaire s'interroge aujourd'hui davantage sur lui-même que sur son public. La nature des thèmes abordés et les choix esthétiques dominants (la mode est actuellement aux spectacles de luxe -

(57) Jacques BLANC (administrateur du Théâtre National de Strasbourg) au cours d'un entretien avec J.P. VINCENT et Joël JOUANNEAU paru dans la revue La Nouvelle Critique (n° 126 - juillet-août 1979) sous le titre : "une stratégie de la tension" (pp. 45 à 49)

(58) Proposer un spectacle "à la recette" consiste à se rémunérer sur les recettes enregistrées à l'entrée. C'est donc faire dépendre le bilan économique du spectacle de son succès public. La vente forfaitaire supprime ce risque.

cf. infra), les nouvelles relations au public basées sur la liberté et l'indépendance réciproque, l'abandon des troupes permanentes et des tournées qui constituent autant d'obstacles à la réalisation du produit idéal, tout ce que nous avons développé tout au long de ce paragraphe s'inscrit dans le cadre d'un mode de fonctionnement où les considérations esthétiques sont prioritaires et où la logique dominante est une logique de différence

2) une logique de différence

De toute évidence, le secteur public et para-public renie peu à peu les principes qui avaient légitimé sa constitution. S'il existe encore des directeurs de Centres ou des animateurs qui ont conservé l'ambition de poursuivre un travail de décentralisation, d'implantation et de rayonnement dans une région, bref, de rester fidèle au service public, il faut reconnaître que la nouvelle génération a des préoccupations assez différentes. Elle pose plus volontiers le problème de la création (quelle Oeuvre faire ? avec quels moyens ?) et considère comme secondaire ou hors de sa sphère d'influence celui de la diffusion (cette Oeuvre trouvera son public, le volontarisme en la matière étant voué à l'échec, comme l'Histoire nous l'a enseigné). L'absence de véritable sanction économique, la limitation de l'impact social du mode d'expression autant que le malthusianisme entretenu par l'Etat sont autant de facteurs objectivement favorables au développement de cette conception. Les instruments de reconnaissance et de valorisation appartiennent désormais, à défaut d'autres possibles, au domaine purement subjectif et qualitatif. Ce n'est pas le profit (le terme a même disparu du vocabulaire des entrepreneurs privés - cf. supra), ce n'est pas le succès, souvent introuvable, voire dans certains cas suspect, il ne reste que la volonté du Prince, d'autant plus omnipotent que le maintien de l'activité dépend presque exclusivement de sa générosité et qu'il consacre peu d'élus parmi de nombreux appelés.

Pour survivre, pour créer, il convient d'être connu et reconnu en un mot il convient de se distinguer.

Nous verrons au cours des développements qui vont suivre comment l'ensemble de la profession s'articule et se détermine par rapport à ce

mode de fonctionnement. Nous verrons également comment la dilution du cahier des charges des entreprises subventionnées et l'absence de moyens de contrôle du Ministère de tutelle renforcent le processus et favorisent le retour à un certain parisianisme.

1° du principe de distinction

L'intervention financière de l'Etat et des collectivités locales, nous l'avons démontré, est déterminante à tous les niveaux de la production de spectacles dramatiques. D'une part, l'activité étant incapable de s'autofinancer, l'obtention d'une subvention est une condition préalable presque indispensable à l'exercice de la profession. D'autre part, les ressources propres des institutions existantes étant très insuffisantes (59), les modalités d'exercice de la profession sont conditionnées par le volume des aides accordées (60) : la disposition de ressources importantes élargit naturellement la liberté de choix du créateur alors que la faiblesse du financement le condamne à des choix esthétiques plus limités (61).

Les bailleurs de fonds institutionnels peuvent ainsi orienter à leur gré la production de spectacles dramatiques. Ce sont eux qui déterminent le nombre d'entreprises présentes de façon durable sur le marché et qui influencent par le volume de leur contribution financière et les conditions qui l'accompagnent l'activité même des compagnies.

La tutelle des collectivités locales s'exerce en général de façon plus visible que celle qui émane de l'Etat. Tous les responsables de troupes que nous avons rencontrés ont admis subir une pression plus ou moins forte et plus ou moins explicite de la part des élus locaux

(59) Entre 10 % et 30 % des ressources totales, selon le type d'institution (cf. supra).

(60) Elle est également conditionnée par l'infrastructure disponible : la configuration des lieux de représentation peut constituer une contrainte forte et un obstacle majeur à la réalisation de certains spectacles.

(61) Cf. à ce sujet l'exemple des Spectacles de la Vallée du Rhône. Notons cependant que, s'il n'y a pas nécessairement de corrélation entre la qualité d'un spectacle et le volume de ses coûts de production le type de spectacle proposé (que l'on peut caractériser par le nombre de comédiens utilisés, le dispositif scénique, les décors, les jeux de lumière etc.) est incontestablement à la mesure des ressources disponibles

qui les subventionnent (62). L'intervention peut être parfois même très brutale et aller jusqu'à des actions de censure, comme en témoigne l'exemple du Théâtre Populaire de Lorraine.

Le Théâtre Populaire de Lorraine a été créé à Metz vers 1963 par des comédiens sortant du Conservatoire et désireux de tenter une expérience théâtrale en province. La troupe connaît rapidement une certaine notoriété régionale qui lui vaut dans un premier temps une subvention du Conseil Général puis, en 1966, une aide financière du Ministère. En 1968, la compagnie joue dans les usines occupées et participe à un théâtre d'Agit'Prop' visant principalement le patronat de la sidérurgie lorraine. Le ton est donné et en 1969, la première création "maison" déclenche les hostilités avec les élus locaux. La suppression de la subvention du Conseil Général ainsi que le black-out imposé par la presse locale sur ses activités imposent au T.P.L. de s'exiler dans une petite municipalité communiste de la région (Villerupt). Le changement d'étiquette politique de la Ville de Metz (les centristes ont remplacé les gaullistes) favorise le retour du T.P.L. qui signe une convention avec la nouvelle équipe au pouvoir. Les ennuis pourtant ne sont pas encore terminés : deux ans plus tard, la production d'une pièce dont la cible est la presse monopoliste locale amène la municipalité à rompre le contrat et à supprimer toute subvention à la compagnie. Au même moment et de toute évidence pour les mêmes raisons, le Ministère renonce à accorder au T.P.L. le statut de Centre Dramatique National qui lui avait pourtant été promis. (63).

Le pouvoir de l'Etat, s'il s'exerce de façon plus subtile, n'en est pas moins pesant. Certes, la censure a pratiquement disparu (l'exemple le plus souvent cité, et qui commence maintenant à dater, concerne l'interdiction par MALRAUX d'une pièce sur FRANCO), même s'il fut un moment

(62) La pression est directement proportionnelle aux subventions accordées et inversement proportionnelle à la notoriété de la troupe (cf. infra).

(63) Cet exemple n'est pas un cas isolé. Les Athévains, par exemple, ont connu des problèmes importants au moment de leur expulsion de la M.J.C. des DEUX-PORTES (cf. en annexe). Les Spectacles de la Vallée du Rhône de leur côté ont connu des rapports douloureux avec la Municipalité de Valence.

question dans la bouche d'un Ministre d'incompatibilité entre "sébille et cocktail Molotov" (64). L'intervention de l'Etat est en fait à la mesure du poids relatif des subventions qu'il accorde et de la tutelle qu'il exerce sur les principales institutions théâtrales françaises, à l'exception des établissements fixes parisiens (théâtres nationaux et centres dramatiques). C'est lui en fait qui choisit entre les candidats à l'exercice de la profession et qui, par les moyens financiers qu'il met à leur disposition et par la reconnaissance institutionnelle que cette attribution suppose, permet de donner aux volontés créatrices l'ampleur et l'horizon suffisants. C'est lui aussi qui choisit les directeurs des institutions relevant de sa tutelle, avec ce que ce choix implique pour les heureux élus en termes de capacité financière et d'infrastructure disponibles.

A cette mainmise grandissante, les créateurs n'ont que peu de contre-pouvoir à opposer. Les évolutions qui ont été précédemment décrites ainsi que la priorité donnée actuellement aux considérations esthétiques ont placé les hommes de théâtre dans une situation d'infériorité et accentué le déséquilibre du système de régulation propre à l'activité dramatique.

En l'absence d'enjeux économiques et politiques, en l'absence du soutien d'un large public, les demandes de subvention ne peuvent plus être légitimées que par des considérations telles que la sauvegarde du patrimoine et de la tradition théâtrale, mais surtout par la force créatrice dont chaque projet est porteur. De fait, toutes les décisions importantes qui marquent la carrière d'une compagnie ou d'un metteur en

(64) Il s'agit bien évidemment de Maurice DRUON qui prétextait le caractère subversif de certaines productions théâtrales (le "cocktail Molotov") pour refuser de leur verser des subventions (de remplir la "sébille").

Le propos n'a pas complètement perdu de son actualité, comme le soulignait le dramaturge Bernard PAUTRAT dans un débat organisé par le théâtre de Gennevilliers : "Réclamer le droit à la création et les moyens nécessaires, ce n'est pas une revendication de Droit, ou alors avec cette contradiction interne précise qui consiste à dire : Je veux le droit à être dans l'illégalité... Il faut trouver quelqu'un qui veuille bien donner (de l'argent) au parasite pour qu'il puisse dire ce qu'il a envie de dire. (débat publié dans le numéro 33 de la revue Théâtre/Public - juin 1980 - pages 6 à 15).

scène sont motivées par des considérations purement artistiques, que ce soit l'attribution d'une subvention par la Commission d'Aide aux Compagnies Dramatiques, le passage d'une troupe "hors Commission", la nomination à la direction d'une institution d'Etat (Théâtre National ou Centre Dramatique), ou plus généralement toute décision impliquant une modification des moyens matériels ou financiers mis à la disposition des créateurs. (65).

Rien de plus logique et de plus naturel, pourrait-on penser. Nous croyons cependant que cet état de fait pose un problème difficile à résoudre et soulève une objection essentielle :

- le problème est celui de la définition des critères de qualité applicables et de la désignation des instances de consécration aptes à les utiliser;
- l'objection tient à l'utilisation exclusive de critères qualitatifs, donc subjectifs, pour l'attribution d'une subvention ou d'un statut privilégié, ce qui renforce indubitablement le pouvoir du bailleur de fonds en accentuant le côté arbitraire et discrétionnaire.

"De quelque côté qu'on se tourne, on prend un risque énorme. Du côté de l'aventure artistique, parce qu'après tout, c'est le règne de l'arbitraire le plus total, on est soumis à l'appréciation de la critique, à l'appréciation du Prince... On a l'impression qu'il y a une sorte de contrat occulte, de contrat non dit, qui est celui du talent, du génie, de la reconnaissance universelle de notre travail et que, si on n'en passe pas par là, on va mettre en péril l'institution" (66).

(65) On notera ici une différence importante avec le secteur privé qui a rejeté tout critère artistique pour l'octroi d'une aide financière par le Fonds de Soutien.

(66) Gildas BOURDET, Directeur du Théâtre de la Salamandre (C.D.N. du Nord) in La Nouvelle Critique, n° 90 (janvier 1976), page 85.

Citons également Georges LAUDAANT : "Le Ministère juge de notre travail par rapport aux critiques... L'arbitraire et le futile règnent en maîtres. Je ne sais pas si l'Etat peut encore se porter garant de la création artistique" (février 1981).

L'enjeu majeur de la profession est ainsi devenu la recherche d'une notoriété suffisante, seule susceptible de générer l'octroi de moyens matériels et financiers garantissant la liberté de création. Dans ce processus, la critique, et plus particulièrement la critique des grands quotidiens parisiens (67) occupe une place privilégiée dans la mesure où c'est elle qui décerne les labels de qualité utilisables auprès des pouvoirs publics pour légitimer les revendications financières.

Pour reprendre un schéma que nous avons déjà utilisé pour le secteur privé, disons que le système fonctionne de la façon suivante :

- enjeu : notoriété et liberté de création
- moteur : volume des subventions reçues et statut occupé
- principe : reconnaissance par la critique et/ou par les pairs (68)

Tous les professionnels que nous avons rencontrés sont unanimes sur ce point. La logique de l'activité est une logique de différence : il faut être connu, il faut être reconnu, consacré, pour pouvoir soi-même avoir la liberté de création et de consécration.

Il existe bien entendu plusieurs niveaux de consécration (régional, national, international) auxquels correspondent des situations statutaires et financières différentes. Il existe également plusieurs processus possibles pour les atteindre. L'un d'entre eux qui n'est pas le moins efficace, s'il n'est pas le moins risqué, consiste à apparaître comme la victime d'un acte de censure susceptible de mobiliser la profession et d'attirer l'attention de l'intelligentsia. En ce sens, les problèmes qu'ont dû surmonter le Théâtre Populaire de Lorraine avec la Municipalité de Metz, les Spectacles de la Vallée du Rhône avec celle de Valence ou les Athévains avec la Ville de Paris ont objectivement sur le long terme favorisé la reconnaissance de ces compagnies en leur per-

(67) Certains vont même jusqu'à prétendre que Michel COURNOT (critique au journal Le Monde) détient un pouvoir presque sans partage puisqu'il constitue un point de passage obligé pour quiconque désire se faire connaître.

(68) Certaines commissions ministérielles qui décident de l'octroi de subventions sont composées de membres de la profession.

mettant d'obtenir, une fois ces problèmes surmontés, des moyens qu'un itinéraire normal leur aurait peut-être interdits. Nous n'allons pas jusqu'à dire que ces compagnies ont provoqué intentionnellement les combats dont elles ont en quelque sorte été l'enjeu : elles se seraient volontiers passées des difficultés que cette situation leur a coûtées et qui ont pu parfois mettre en péril leur existence. Nous ne prétendons pas non plus que le scandale ou le combat politique censuré constituent en soi des arguments suffisants pour être reconnus : la qualité artistique reste une condition indispensable sans laquelle tout processus de distinction est inopérant.

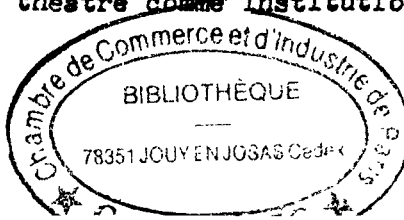
Dans le même ordre d'idées, on peut penser que le passage par des conditions de vie difficiles telles que celles que doivent surmonter les jeunes compagnies, constitue un test de la volonté réelle de réussir et du talent potentiel de chacun et est en ce sens assimilable à un processus de sélection tel que l'on peut en rencontrer dans les sociétés aristocratiques où la reconnaissance par les pairs est le principe dominant (69).

2° La politique de subvention et ses effets pervers

Si les mécanismes de distinction sont d'une certaine façon le produit d'un système qui privilégie la qualité, on peut dire également que la politique de l'Etat en matière de subventions (volume, répartition, contrepartie exigée) n'est pas étrangère au développement de ce mode de fonctionnement.

Tout d'abord, la grande diversité du montant des aides financières accordées dans un budget général de pénurie entretient incontestablement un esprit de compétition sans lequel il n'y a pas de distinction possible. Comme nous l'avons déjà relevé auparavant, les subventions

(69) De nombreuses compagnies nées après mai 68 avaient refusé ce mode de fonctionnement et avaient choisi d'exister dans la marginalité et de se produire dans des circuits non officiels. La demande d'institutionnalisation formulée quelques années plus tard par l'Association pour le Jeune Théâtre, témoigne de l'échec de l'entreprise (cf. à ce sujet Jean JOURDHEUIL : le Théâtre, l'Artiste, l'Etat - Hachette - 1979 - et en particulier le chapitre "le théâtre comme institution d'Etat", pages 17 et suivantes.



← sont très différentes d'une catégorie à l'autre (compagnie en Commission, compagnie hors Commission, Centre Dramatique, Théâtre National). Certes, ces différences sont motivées pour partie par des considérations objectives : les subsides accordés aux institutions d'Etat servent à rémunérer le personnel administratif et technique permanent de ces institutions alors que les sommes allouées aux compagnies indépendantes ne sont assorties d'aucune clause de cette nature et il est donc normal que le financement soit dans le premier cas plus important. Malgré tout, la typologie précédente recouvre indéniablement des capacités de création différenciées : si l'on observe les crédits directement engageables pour la production de spectacles, on constate aisément qu'un théâtre national est en moyenne mieux pourvu qu'un Centre Dramatique, lui-même privilégié par rapport à une compagnie indépendante (70). Fondamentalement dans ce processus, c'est le statut occupé qui correspond à un niveau de consécration déterminé et qui conditionne la taille du budget disponible et par là même qui limite ou au contraire qui élargit la liberté du créateur.

Très significative est de ce point de vue la réponse faite par le Ministère des Affaires Culturelles à une demande d'augmentation de subventions formulée par le Théâtre du Soleil en 1973 : "Vous devriez sans doute chercher à proportionner le volume de vos dépenses aux moyens financiers dont vous disposez plutôt qu'à déterminer le montant de l'aide dont vous estimez devoir bénéficier à partir de décisions prises à votre seule initiative" (71). Ce qui signifiait en d'autres termes que le Théâtre du Soleil avait acquis un niveau de crédibilité artistique qui se traduisait légitimement par le statut occupé et le volume de subvention accordé mais qui ne pouvait en aucun cas justifier le dépassement de crédit demandé (72).

(70) Nous verrons par ailleurs que l'existence de contraintes institutionnelles plus importantes ainsi que la stabilité numérique du secteur public ont dissuadé certains directeurs de troupe de demander le statut de C.D.N. malgré l'augmentation de subvention que cela pourrait représenter.

(71) Cité par Louis DANDREL, Le Monde du 3 avril 1973.

(72) Rappelons que le Fonds de Soutien a choisi une voie diamétralement opposée pour accorder une aide financière à ses adhérents : ce sont les spectacles qui sont financés et non les institutions et ils le sont sur la base de critères objectifs (en pourcentage des coûts de production) et non sur celle de la notoriété du producteur.

De même, les différences que l'on observe à l'intérieur d'une même catégorie sont le produit d'un mécanisme identique. C'est évident pour les compagnies indépendantes : elles n'ont pas explicitement de mission de service public à remplir susceptible de justifier l'octroi d'une aide et seule la crédibilité artistique étalonne la subvention accordée : "le critère fondamental, c'est la politique parisienne des compagnies".

Cela l'est presque tout autant en ce qui concerne les institutions d'Etat. En témoigne l'exemple des Centres Dramatiques Nationaux pour lesquels le rapport entre la dotation la plus basse et la dotation la plus élevée était en 1980 de 1 à 8. Cet écart, qui ne peut trouver sa justification dans des missions différenciées, puisque chaque directeur signe avec l'Etat un contrat identique à tous les autres (73) s'explique en partie par l'histoire particulière de chaque institution : des différences importantes en termes d'ancienneté et de volume d'activité se sont traduites au moment de la signature des premiers contrats triennaux, en 1972, par l'octroi de subventions très variables d'un Centre à l'autre. Depuis lors, le Ministère s'étant contenté dans un premier temps d'augmenter sa participation financière de façon uniforme (les contrats Michel GUY par exemple comportaient une clause d'indexation de 25 % par an), puis d'indexer les dotations sur la progression des charges fixes (principalement les frais correspondant à la rémunération du personnel permanent, administratif et technique), on conçoit aisément que les inégalités se soient perpétrées jusqu'à aujourd'hui. Cette analyse ne rend toutefois pas compte de l'intégralité du phénomène : la situation de 1980 n'est pas homothétique à celle de 1972, certains Centres ayant connu une progression plus importante que d'autres.

Pour comprendre cette évolution, il faut savoir que, dans le budget général, la ligne qui concerne le financement des établissements de la décentralisation est votée globalement et que c'est le Ministère qui a la responsabilité du partage de la dotation globale entre les

(73) Seuls changent le nom du bénéficiaire, la délimitation de la zone d'activité et, bien évidemment, le montant de l'aide financière accordée.

Centres. Il remplit cette mission sur la base des subventions accordées l'année précédente et des critères d'indexation précédemment décrits. En général, cette procédure n'épuise pas complètement les crédits disponibles, ce qui permet au Ministère d'accorder des rallonges (que les membres de la profession appellent des "sucettes"). Cela joue sur des sommes en fait peu importantes (74) et les différences de traitement ne sont visibles que marginalement. Néanmoins, elles sont suffisantes pour accréditer la thèse de l'inégalité et renforcer les mécanismes de distinction puisque, est-il besoin de le dire, ne sont privilégiés que les metteurs en scène faisant preuve d'originalité créatrice et reconnus par la critique parisienne. La quasi-totalité des directeurs que nous avons rencontrés affirment que "les budgets sont distribués selon la notoriété parisienne du metteur en scène".

Cette opinion n'a pu être que renforcée par la promotion au rang de Théâtre National de Région (avec augmentation en conséquence des subventions) de trois Centres dirigés par des metteurs en scène particulièrement en vue : PLANCHON, qui bénéficie à Villeurbanne du label T.N.P. depuis 1972, et plus récemment Marcel MARECHAL à Marseille et Gildas BOURDET à Tourcoing.

En fait, si les phénomènes de reconnaissance n'ont qu'une influence marginale sur les moyens financiers disponibles à court terme, ils sont par contre d'une importance décisive en ce qui concerne les évolutions de carrière (et donc sur les moyens financiers disponibles sur le long terme).

Ces conditions de financement différentielles qui caractérisent l'ensemble du secteur subventionné et qui renforcent les mécanismes de reconnaissance et de distinction qui lui sont propres, sont d'une certaine façon le produit de l'état de pénurie qui qualifie le budget de la culture

(74) On constate qu'entre 1975 et 1980, les dotations accordées à chaque Centre ont été en moyenne multipliées par un peu plus de deux, et que seuls deux Centres ont connu une progression beaucoup plus marquée : Grenoble et Marseille.

En réalité, c'est surtout à l'occasion d'un changement de directeur que les subventions connaissent les variations les plus sensibles.

dans son ensemble et plus ponctuellement celui du théâtre. La faiblesse des moyens disponibles a souvent incité le Ministère à privilégier la qualité au détriment de la quantité et à concentrer son aide sur quelques institutions prestigieuses (la Comédie Française récupère à elle seule près du quart de la dotation totale de l'Etat au théâtre), plutôt qu'éparpiller ses ressources dans des opérations de saupoudrage à l'efficacité contestable, selon la logique qu'il vaut mieux sélectionner et donner une prime à la qualité que partager équitablement un gâteau trop petit et laisser tout le monde sur sa faim.

Ce choix politique a d'ailleurs été plus ou moins forcé : le développement dans les institutions d'Etat d'un important personnel administratif et technique, qu'il n'était pas question de licencier et qu'il fallait donc rémunérer prioritairement ampute chaque année davantage les sommes qui peuvent être allouées à l'ensemble (75).

On assiste ainsi à un renforcement presque naturel des inégalités : les théâtres nationaux et, dans une moindre mesure, les Centres Dramatiques, sont fortement subventionnés parce qu'ils coûtent cher (ils emploient un important personnel permanent) et, en retour, ils coûtent cher parce qu'ils sont fortement subventionnés (76). Cet effet multiplicateur joue bien évidemment de façon inverse au bas de l'échelle : "plus une troupe est pauvre, moins on lui accorde". (77)

(75) Retenons quelques exemples, relatifs à l'année 1980 :

	<u>subv. Etat/budget</u>	<u>Personnel/budget</u>
Comédie de Saint-Etienne	65 %	45 %
T. N. P. Villeurbanne	58 %	51 %
Grenier de Toulouse	55 %	65 %
Tréteaux du Midi	48 %	61 %
Théâtre des Pays de Loire	62 %	70 %

Ce qui signifie, selon une arithmétique simple, que les subventions en provenance de l'Etat sont utilisées en totalité pour payer le personnel permanent de ces établissements, qui, rappelons-le, est en général administratif et technique mais non artistique.

(76) Selon la logique qui veut que le coût des choix artistiques est souvent proportionnel aux moyens disponibles et à la notoriété de l'institution : "On peut se demander si ce n'est pas parce que l'Opéra coûte cher qu'on augmente sa subvention en vertu d'une équation où l'amplitude de l'appareil théâtral - le coût de fonctionnement de l'institution - est à multiplier par le prix des éléments moteurs de la production : 'bon' chef d'orchestre, 'bon' metteur en scène, etc." (E. COPFERMANN, op. cit. page 27)

(77) Ibid. page 28

3° dilution du cahier des charges et absence de moyens de contrôle

La priorité donnée aux considérations qualitatives, le renoncement aux objectifs premiers de la décentralisation qui ont abouti au développement d'une logique de différence, ont également été objectivement favorisés par la dilution du cahier des charges des institutions relevant de la tutelle de l'Etat et par l'absence quasi-totale de moyens de contrôle engagés par ce dernier pour juger de l'exécution des contrats..

Les contrats de décentralisation sont tous rédigés sur le même modèle et s'appliquent donc indifféremment à des Centres qui sont objectivement dans des situations différentes. Les contraintes qu'ils comportent et les missions qu'ils proposent doivent ainsi être exprimées en des termes suffisamment larges pour pouvoir s'appliquer dans chaque cas particulier. De fait, le cahier des charges que chaque directeur est tenu de respecter ne mentionne que le minimum de représentations et de créations dont le Centre doit se porter garant pour la durée totale du contrat (cf. supra). Ce qui laisse au créateur une importante liberté d'action mais qui, en contrepartie, laisse dans le flou le plus complet l'appréciation du respect du contrat. En l'absence de règles précises et explicites, il y a alors place pour le subjectif et le qualitatif et pour l'arbitraire le plus total (78).

Dans le même ordre d'idées, l'impossibilité de fait pour le Ministère de contrôler l'activité des institutions relevant de sa tutelle et le transfert de cette responsabilité sur quelques critiques parisiens favorise l'émergence de règles de reconnaissance implicites et subjectives et renforce l'arbitraire des jugements (79). En 1980 en effet, il n'y avait que deux inspecteurs au niveau national chargés d'apprécier le travail des théâtres de la Décentralisation (l'un des deux à cette époque était en congé maladie ...). Mission impossible, bien évidemment.

(78) Les Directeurs des Centres Dramatiques ont à plusieurs reprises revendiqué plus de transparence dans leurs rapports avec l'Etat. (Cf. en particulier les prises de position de l'A.T.A.C. sur le sujet)

(79) Chaque Centre fait parvenir au Ministère un bilan d'activité ainsi que des documents comptables. Le Ministère se contente de regarder l'équilibre du budget et de jeter un coup d'oeil sur l'évolution des taux de fréquentation ...

4° parisianisme, effets de mode et festivalisation

Les phénomènes que nous venons de décrire ont des retombées importantes sur le mode de fonctionnement de l'institution théâtrale française à vocation non commerciale ainsi que sur les choix esthétiques aujourd'hui dominants.

Tout d'abord, après l'effort sans précédent entrepris à la Libération en faveur de la décentralisation, Paris a incontestablement repris le pouvoir. Le système de valorisation du travail qui s'ordonne désormais selon un principe de reconnaissance exige la rencontre avec des instances de consécration (critiques des grands quotidiens, responsables ministériels) dont la sphère d'activité est principalement parisienne. Ce qui est important, ce qui conditionne les trajectoires individuelles autant que les moyens financiers qui les accompagnent, c'est la notoriété étalonnée à Paris.

Ce repli vers la capitale est lui-même renforcé par le fait que le marché du travail des artistes dramatiques est essentiellement parisien et surtout amplifié par l'existence à Paris d'un marché potentiel beaucoup plus important : "A Paris, il existe sans doute 3 ou 4000 personnes capables d'assimiler n'importe quel événement théâtral, que ce soit un spectacle folklorique du sud de la Sicile, un produit de l'hyper avant-garde américaine, le dernier truc dissident soviétique, que sais-je encore ? L'esquimau qu'on n'avait jamais vu ! Ces 4000 personnes sont devant ces choses-là complètement ouvertes, à savoir d'où ça vient, où ça va et à vivre l'instant même du spectacle. En province, il n'y a plus que 500 personnes dans ce cas-là et on doit tenir compte de la composition sociologique du public. On ne peut pas être suicidaire." (80)

Le corollaire logique de cette situation est que le Ministère reconnaît de moins en moins la qualité du travail effectué sur le terrain :

"L'Etat ne tient pas compte du travail que nous menons en direction de notre public... Comme nous ne voulons pas faire de parisianisme,

(80) Georges LAVAUDANT : "Pour un public qui parle" - Entretien avec Joël JOUANNEAU - La Nouvelle Critique, numéro 126, juillet-août 1979, page 40.

nous n'obtenons pas les crédits nécessaires à la reconstruction de notre salle" (81).

"Quand nous sommes arrivés à Béziers, nous avons complètement joué le jeu de la Décentralisation. Ca veut dire qu'en cinq ans, je suis peut-être venu une quinzaine de fois seulement à Paris. Je me suis alors aperçu de deux choses : je me suis coupé du métier au niveau national et je me suis aussi coupé du Ministère..." (82).

Le retour au parisianisme se reconnaît également dans les rapports que chaque Centre ou que chaque troupe entretient avec les élus régionaux : la notoriété parisienne (et donc nationale) est un important élément de valorisation auprès des collectivités locales :

"La reconnaissance par la région est aussi conditionnée par la reconnaissance parisienne. Le retour au centralisme est lui-même renforcé par le mirage parisien" (83).

Cela ne va pas sans heurts puisqu'il existe une certaine antinomie entre les options esthétiques revendiquées par les créateurs et valorisées par la critique parisienne et ce que souhaitent de façon générale les élus locaux : "Ce qu'il faut faire pour répondre à la demande des élus, on le sait : Rabelais, Molière, Voltaire etc. Dès qu'on programme un auteur inconnu, dès qu'on ambitionne une esthétique un peu élaborée, on nous taxe d'élitisme..." Concilier les différentes exigences n'est pas toujours chose facile. Certains directeurs de Centres Dramatiques en ont fait la triste expérience (cf. supra).

La généralisation du principe de reconnaissance et le parisianisme accentuent par ailleurs les effets de mode propres à toute activité artistique. Ces effets de mode échappent la plupart du temps à ceux

(81) Emmanuel DE VERICOURT, Administrateur du Théâtre de l'Est Parisien, octobre 1980 (cf. en annexe la monographie du T.E.P.)

(82) Jacques ECHANTILLON, Directeur des Tréteaux du Midi (C.D.N. de Béziers) qui était d'ailleurs revenu sur ses options premières puisqu'il nous avouait au cours du même entretien, en octobre 1980, employer une attachée de presse, travaillant sur Paris, et venant occasionnellement dans la région d'implantation du Centre. Ce cas n'est pas isolé.

(83) Jacques ECHANTILLON, octobre 1980.

Peut-être avons-nous vécu cette saison 1978-1979 qui marquait le début de notre nouveau contrat de direction comme une année de fatigue et de tristesse... Je vais essayer de dégager plusieurs points qui semblent avoir contribué à rendre cette saison couleur de morosité ...

1. un contexte politique général succédant à la fièvre et aux espoirs de changement que suscitait la campagne des élections législatives...
2. une saison qui, sur le plan artistique, ne fut marquée que par une seule grande création, "Septem Dies" de Bruno Boeglin...
3. une situation financière toujours difficile (pour mémoire, au 31 décembre 1977 un déficit de 680.000 F) comme si nous étions perpétuellement condamnés à courir derrière notre ombre. Vaine dépense d'énergie dans un contexte où le mot "crise" sert à faire taire un certain nombre d'aspirations réelles, pénalisant de manière scandaleuse tout le secteur dit "improductif". Les pouvoirs publics nationaux et régionaux ayant refusé de tenir compte dans leurs subventions du bond qualitatif accompli par le C.D.N.A. par rapport à l'ancienne Comédie des Alpes.
4. une usure généralisée de notre corps et une neutralisation de nos envies qui engendrent un certain nombre de conflits à l'intérieur de l'entreprise...
5. une incapacité à établir ou à réfléchir une véritable relation au public sur Grenoble et sa région. Autant notre audience nationale s'affirme de jour en jour (par nos spectacles, mais aussi par la diffusion massive de nos idées à travers des journaux aussi divers que "Le Monde", "Les Nouvelles Littéraires", "Travail théâtral", "Libération", "Le Journal de l'E.N.A.", "Théâtre/Public", etc., et l'estime de nombreux professionnels et les échanges avec des Centres de grande importance comme le T.N.P. ou le T.N.S.) autant nous mesurons des résistances de plus en plus vives dans notre cité. "Nul n'est prophète en son pays", disait l'autre. J'aimerais ne pas avoir à lutter contre une moralité aussi archaïque ni avoir à traiter un jour les grenoblois d'"imbéciles" comme le fit Stendhal. Il s'agit... d'une incapacité technique et surtout idéologique de l'ensemble des membres de l'entreprise pour questionner ce territoire. Ainsi une incompréhension qui semble aller croissante entre une production de haut niveau et une population marque notre relation à la cité...
6. une fatigue doublée d'un effacement artistique personnel puisqu'à l'inverse de nos précédentes saisons, je n'ai entrepris aucune création ni aucun "travaux pratiques". Impression d'autant plus renforcée qu'elle s'accompagne de vives sollicitations extérieures (Opéra de Paris, Théâtre de l'Athénée, etc.)... Il n'est pas question pour moi une seule seconde de quitter Grenoble tant que nous n'aurons pas porté au plus haut point de contradiction la rencontre d'une équipe de création et d'une cité ...
7. les relations avec la Maison de la Culture de plus en plus incertaines qui trouvent leur aboutissement en ce mois de juin 1979 par la démission de son Directeur...

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DES ALPES - RAPPORT MORAL DE G. LAUDAUNT

(20 juin 1979)

(extraits)

qui les vivent mais peuvent être à l'origine d'une ascension rapide comme d'une chute spectaculaire (un metteur en scène comme Daniel MESGUICH peut à lui seul témoigner des avantages et des inconvénients de ce type de phénomène - cf. supra). L'effet de mode est repérable à un double niveau : il sert tout d'abord de guide à l'intérêt que porte la critique à la production théâtrale d'une saison. Pour être reconnu, il faut d'abord être connu, donc que la critique se déplace. Et elle se déplacera d'autant plus facilement que le spectacle ou le créateur est dans le "bon ton". En second lieu, il se manifeste à travers la qualité des critiques publiées et leurs effets induits sur l'attribution de subventions (certains responsables de troupe nous ont déclaré que la mode servait de référence exclusive aux commissions ministérielles qui décident des augmentations de subvention (84) . D'où l'importance que revêt désormais pour chaque institution l'opération de promotion de sa propre production auprès de quelques points de passage obligés -les critiques de certains grands quotidiens parisiens- dont l'avis peut se révéler décisif sur la carrière d'un spectacle et à travers lui sur celle de son créateur. Pratiquement tous les Centres Dramatiques que nous avons interrogés déclarent utiliser les services d'un attaché de presse (85).

L'effet de mode est à rapprocher d'un dernier phénomène qui nous semble caractériser le théâtre non commercial et plus particulièrement les institutions qui sont les mieux pourvues, et qui se traduit par la production de spectacles de luxe mobilisant quantitativement et qualitativement un personnel et des moyens considérables et destinés, volontairement ou involontairement, à "faire événement" :

"Il y aurait beaucoup à dire sur cette concurrence à 'faire événement' qui ne constitue pas un phénomène spécifique aux professions

(84) Le succès parisien, une bonne critique dans Le Monde, c'est une façon comme une autre de gérer la pénurie. Tant mieux pour ceux qui sont à la mode ! Mais qu'ils en profitent ... ils n'y seront peut-être pas très longtemps. Ce phénomène n'est pas complètement négatif, mais quand on y est extérieur, on a du mal à exister. "

(85) "En en passant par là où passent les supervedettes théâtrales, par toutes les médiations de consécration, ces animateurs les renforcent. Le mécanisme le plus connu de cette position implicite commune à tous, c'est la courtisanerie déployée à l'égard de quelques supercommentateurs ou chroniqueurs qui emplissent ou vident les salles. Comme si, en la matière, une partie de l'expérience du T.N.P. avait été complètement effacée". Emile COPFERMANN, op. cit. note 6 page 35

du spectacle; les gens de théâtre y font plutôt pâle figure comparés à leurs rivaux 'philosophes' ou 'politiques', peut-être tout simplement parce qu'ils se trouvent dans la situation paradoxale de devoir 'faire événement' à partir de l'idée que le théâtre ne va pas de soi (ainsi seulement peuvent-ils se singulariser). Par delà cette inhibition professionnelle, il reste que ce phénomène ne les épargne pas et les conduit à faire de la surenchère tout à la fois à la quantité (de décors, de références... et à la rareté (nombre de représentations). (...) Ainsi, de tendance en déficit en dépassements de budget sans oublier les nombreux spectacles qui se jouent entre quinze et vingt fois, s'avance-t-on lentement vers le nec plus ultra de la 'privatisation' : un spectacle tout à fait original, unique en son genre, ayant toutes les apparences de la nouveauté et qui n'aurait qu'une seule représentation." (86).

Certes, il existe des contraintes institutionnelles et économiques qui expliquent pour partie la conjonction de ces deux effets (effet/rareté et effet/qualité) : le cahier des charges des théâtres sous tutelle publique impose à leur directeur un minimum de création pendant la durée de son mandat, ce qui interdit pratiquement d'exploiter un spectacle très longtemps (renforcement de l'effet/rareté)(87). D'autre part, l'indexation des subventions sur les charges fixes (cf. supra) se traduit surtout en période de récession, par une amputation presque systématique des budgets de création; certains responsables préfèrent alors concentrer leurs moyens sur une production "lourde" susceptible d'attirer l'attention quitte à respecter ensuite le cahier des charges a minima, plutôt que de réduire de façon homothétique l'ensemble des moyens mis à disposition de chaque production. (renforcement de l'effet/qualité).

Malgré tout, le phénomène de festivalisation décrit par Jean JOURDHEUIL apparaît bien comme une conséquence logique des options prises

(86) Jean JOURDHEUIL : Le Théâtre, l'Artiste, l'Etat - L'Echappée belle/ Hachette littérature - Paris, 1979 - (page 23). JOURDHEUIL ajoute un peu plus loin : "Il se produit d'ailleurs un phénomène curieux, étonnamment actuel : précisément, à cause de leur recherche effrénée de la singularité les spectacles qui fonctionnent à la 'privatisation' finissent par se ressembler étrangement" (page 24).

(87) Les Théâtres Nationaux et les Centres Dramatiques n'ont pas les moyens d'une véritable alternance (plusieurs spectacles en même temps), qui leur permettrait de rentabiliser les productions ayant connu le succès tout en poursuivant une politique de création.

par la profession depuis une dizaine d'années. L'attention particulière apportée aux phénomènes esthétiques, la quête vers le produit idéal, le refus de dénaturer les oeuvres en leur imposant des conditions d'exploitation détestables, les mécanismes de distinction qui découlent de ce nouvel ordre des choses accentuent les particularités propres au caractère artistique de l'activité :

"C'est de sa singularité que (l'art) tire sa particularité ... Chaque produit, distingué des autres, n'est crédité du terme, n'obtient le label 'art' qu'à la condition première d'avoir préservé ce caractère d'unicité, d'exception. Il n'existe pas d'identité dans l'art; l'identité générique, c'est la différence que l'art tire de lui, qu'il expose ensuite comparativement avec les autres activités de l'homme où le produit de chacun se confond avec le produit des autres." (88).

Le phénomène est d'autre part renforcé par le fait que le théâtre, comme la plupart des activités reposant sur la création et la diffusion de formes ou d'idées, est soumis aux mécanismes de la "culture-spectacle" qui marquent fortement tout un aspect de notre civilisation. Il n'est pas excessif de prétendre qu'en matière de production de formes, d'images ou d'idées, le système d'offre est actuellement surabondant par rapport à la capacité de sélection et de réception du système de demande. Une production désormais ne peut plus compter sur ses propres qualités intrinsèques pour attirer l'attention du public ou de ses représentants. La pléthore de productions disponibles rend impossible tout système de sélection rationnel basé sur l'examen approfondi des mérites de chaque prétendant. La sélection s'opère désormais à un autre niveau, qui est celui de la manière utilisée par chaque forme, chaque idée, chaque créateur pour se faire connaître. Il convient donc d'abord de "paraître" pour pouvoir prétendre "être". En ce sens, "faire événement", c'est tenir en éveil la curiosité de ceux qui sont amenés à choisir, c'est les interroger chaque fois davantage, c'est simplement éviter de tomber dans l'oubli.

"Faire événement" c'est aussi pour les hommes de théâtre faire

(88) Emile COPFERMANN, op. cit. page 48

en sorte que leur activité soit encore vivante aux yeux du public. Il est de ce point de vue tout à fait symptomatique que les productions qui ont connu le plus grand succès ces dernières années soient les spectacles présentés par Robert HOSSEIN au Palais des Sports de la Porte de Versailles. Leur caractère exceptionnel, l'utilisation de grands mythes (la révolution française, la révolution russe etc.), l'ampleur des moyens mis en oeuvre (89) expliquent largement l'intérêt qu'ils ont suscité et l'audience qu'ils ont obtenue : Potemkine, par exemple a rassemblé 240.000 spectateurs en 75 représentations (soit 3.200 spectateurs en moyenne tous les soirs).

L'événement que constitue un spectacle mis en scène par Patrice CHEREAU ou un autre de ses confrères particulièrement en vogue est à apprécier sur la base d'autres critères esthétiques et est destiné à un autre public mais peut fondamentalement être interprété comme la traduction d'un phénomène identique : "A chaque spectacle, il faut étonner à nouveau. Cela nous échappe complètement : c'est un fait de société" (90).

3) renforcement du processus et risques encourus

La généralisation du principe de distinction comme mode de fonctionnement normal de l'activité renforce les phénomènes qui sont à l'origine de son avènement et accentue le déséquilibre du système de régulation propre à l'expression théâtrale dans la société française contemporaine :

- l'esthétique sophistiquée, produit du repli sur lui-même du créateur et nécessité inhérente au processus de reconnaissance, coûte cher, ce qui aggrave inévitablement la dépendance financière de son maître d'oeuvre vis-à-vis de l'Etat.
- l'esthétique sophistiquée est également créatrice d'écart avec le public ce qui renforce à la fois le risque d'isolement du mode d'expression

(89) La réalisation de Potemkine a nécessité un décor d'une quarantaine de tonnes (il fallait faire venir deux cuirassés sur scène ...) et l'emploi d'une centaine de comédiens. La campagne de publicité était à la mesure de l'événement.

(90) Michel DUBOIS, Directeur de la Comédie de Caen (octobre 1980).

dramatique, le rôle des instances de consécration (chroniqueurs, critiques, etc.) et en fin de compte le pouvoir discrétionnaire des bailleurs de fonds.

1° le coût de la création artistique

Les analyses de l'économiste américain BAUMOL nous enseignent que la production de spectacles dramatiques dans les économies industrielles est appelée à coûter de plus en plus cher (cf. supra). Cependant, comme nous l'avons déjà signalé auparavant, BAUMOL raisonne à produit final invariant et considère les structures de production comme exogènes à sa problématique.

Les évolutions que nous avons identifiées précédemment et qui concernent les institutions théâtrales françaises financées sur deniers publics, nous amènent à conclure que non seulement celles-ci sont victimes de la loi BAUMOL dans sa forme la plus simple (cf. supra la première section de ce chapitre) mais encore que le type de produit fabriqué ainsi que les conditions mêmes de la fabrication ont subi des évolutions de nature à renforcer le processus. Nous pouvons à ce stade de l'analyse distinguer trois phénomènes susceptibles d'étayer cette hypothèse :

- organisation de la profession, conditions de travail et coût de la main d'oeuvre

"Le théâtre s'identifie à un travail fait main. Or, tout se ligue pour le transformer en un produit issu d'une chaîne de montage. L'artisanat se perd un peu plus chaque minute. Parfois, lorsque je travaille, je quitte un instant la scène des yeux. Lorsque je me retourne, elle est vide. Il est six heures !" (91)

Les propos du Directeur du Piccolo Teatro illustrent parfaitement le fait que dans les institutions relevant directement de la tutelle de l'Etat (en France : Théâtres Nationaux et Centres Dramatiques) la division du travail impose désormais sa loi. La productivité de la main d'oeuvre étant à peu près constante dans ce secteur d'activité, cette

(91) Giorgio STREHLER - Entretien avec Claude BAIGNERES paru dans Le Figaro du 24 mars 1973. (cité par Emile COPFERMANN, op. cit. page 25)

transformation de l'organisation de la production a des conséquences importantes sur le volume des frais supportés par les entreprises. La séparation des tâches - administratif, technique, artistique - est désormais la règle commune. Elle s'est accompagnée de l'augmentation des qualifications et des revendications catégorielles et s'est traduite par la signature en 1975 de conventions collectives qui ont eu des répercussions non négligeables sur les coûts (92).

Certains administrateurs ou directeurs de troupe regrettent cette évolution, même s'ils la comprennent en partie : "Si nous étions dans une entreprise comme les autres, il n'y aurait pas de raison que le combat syndical ne soit pas mené. Mais ici, on est dans un endroit où l'artistique prime l'administratif. Avant de satisfaire qui que ce soit, il faut que les artistes soient satisfaits. Nous sommes dans un système particulier qui ne marche pas selon la loi du profit. Notre ambiance de travail est sans doute un peu 'vieillotte' (paternaliste ?), mais elle est nécessaire : ce n'est pas absurde de penser que les gens de théâtre doivent dans une large mesure être des bénévoles" (93).

Le phénomène est fortement lié à la taille de l'institution mais il n'épargne pas complètement les entreprises de petite dimension. Seules les compagnies indépendantes fonctionnant en marge de la légalité, pour des raisons généralement économiques (cf. supra) connaissent encore "une scansion du travail suivant les imprévisibles pulsions de l'inspiration artistique, de la création totale - tout le monde dans tout, tout le temps " (94).

(92) Statut protégé, salaire indexé sur celui de la fonction publique, horaires fixes (avec paiement le cas échéant d'heures supplémentaires) constituent le lot du personnel permanent de la plupart des Théâtres Nationaux et des Centres Dramatiques. Les comédiens sont également protégés de façon beaucoup plus importante qu'il y a quelques années.

(93) A une diminution des moyens artistiques (financiers) disponibles, une compagnie indépendante répond par une diminution ou une interruption de son activité. Une structure plus lourde (un Théâtre National et dans une moindre mesure un Centre Dramatique) y répond par un renforcement voire une exacerbation des luttes syndicales (cf. l'exemple du Théâtre National de Chaillot au moment où celui-ci ne disposait plus de budget de création.

(94) Emile COPFERMANN, op. cit. page 26.

- montée des exigences esthétiques et influence des autres modes d'expression :

La montée des exigences esthétiques a également pesé sur les coûts de la création artistique. Le phénomène est d'abord repérable au niveau du temps de répétition : dans les années soixante, un spectacle se répétait pendant quatre semaines; actuellement, il faut compter deux ou trois fois plus en moyenne. Cela raccourcit d'autant la durée potentielle d'exploitation des spectacles et alourdit en proportion les coûts de montage (salaires, charges sociales et défraiements)(95).

Il convient en second lieu d'invoquer la place grandissante prise par l'environnement scénique : auparavant, la dramaturgie obéissait prioritairement à un désir de mise en valeur du texte et devait tenir compte des exigences impliquées par la tournée des spectacles dans des lieux rarement bien adaptés; le ton était donné à l'époque par les mises en scène du T.N.P. (plateau nu, jeu devant le rideau noir, utilisation importante des éclairages). Le renversement des priorités a conduit à une scénographie plus lourde, plus difficilement transportable mais aussi plus coûteuse; d'autant plus que les éléments qui interviennent dans la fabrication des décors sont parmi ceux qui ont connu sur les dix dernières années les évolutions de prix les plus défavorables (bois, papier, peinture ...). La tendance précédente a été renforcée par l'émergence des moyens d'expression audiovisuels qui ont introduit chez le public de nouvelles normes dans la façon de "voir" un spectacle et par voie de conséquence chez les créateurs dans la façon de les réaliser : l'image a désormais autant d'importance que le texte, alors qu'auparavant le spectateur était beaucoup moins sensible à ce qu'il voyait.

"Les gens vont au cinéma ou regardent la télévision. Dans ces deux modes d'expression, le souci de l'image est prioritaire. Il n'est pas possible d'imaginer que la façon de regarder du public ne s'est pas transformée. On se doit impérativement de suivre cette exigence. Cela a bien sûr complètement transformé notre travail et a des conséquences majeures sur les coûts. Prenons un exemple très simple : l'endroit où l'acteur

(95) Il y a cependant des exceptions : PLANCHON, par exemple, a la réputation de répéter "court".

pose ses pieds. Auparavant, c'était sur des planches et personne ne s'en préoccupait. Maintenant, le choix du matériau est devenu important : eau, sable, tissu, etc." (96)

La profession n'est cependant pas unanime sur ce point. Certains théoriciens parmi les plus célèbres tiennent des discours opposés : "Peu importe combien le théâtre dépense et comment il exploite ses ressources mécaniques, il demeurera technologiquement inférieur au film et à la télévision. Par conséquent, je préfère la pauvreté du théâtre" (97). Le phénomène a néanmoins suffisamment d'ampleur pour avoir de façon significative des répercussions sur les coûts de production ainsi que sur les conditions d'exploitation des spectacles.

Prenons un exemple. En septembre 1981, la Comédie de Caen monte "Le Roi Lear" (de SHAKESPEARE) : 15 comédiens, 10 personnes concernées par l'élaboration du spectacle (dramaturgie, mise en scène, scénographie, décors, costumes, éclairages, régie, etc.). La lourdeur du spectacle limite par avance l'exploitation à trois théâtres dans la région (Caen, Cherbourg, Coutances), seuls à posséder une infrastructure adaptée, et lui impose de trouver des points de chute au niveau national. Pour des raisons économiques (les grosses productions sont très onéreuses) mais aussi pour des raisons tenant au respect du cahier des charges, la Comédie de Caen alterne des spectacles de ce calibre avec des productions plus légères qui peuvent à l'inverse tourner dans la région dans des salles de petite contenance (98).

(96) Michel DUBOIS (novembre 1981) - Patrice CHEREAU a été un des principaux innovateurs en ce domaine. Dans sa mise en scène du "Massacre à Paris" (de MARLOWE), il a entièrement recouvert le plateau d'une piscine entourée de quais. Le spectacle s'est joué dix-huit fois seulement : "Impossible d'emmener en tournée, on a dû reculer la première qui est l'événement le plus snob de l'année" (Colette GODARD, op.cit. page 89).

Citons également Georges LAVAUDANT : "Ce qui est vrai, c'est qu'on porte une grande attention à l'image parce que trop longtemps le théâtre n'a été que la voix et, tout d'un coup, il est beaucoup plus du mouvement, du décor, des éclairages, du déplacement, de la couleur et de l'espace" (La Nouvelle Critique, numéro 126, page 42).

(97) Jerzy GROTOWSKI - Vers un Théâtre pauvre - Editions La cité-l'Age d'Homme - Lausanne, 1971 (page 18)

(98) Ce phénomène rend compte des irrégularités dans les courbes de fréquentation des Centres Dramatiques que nous avons déjà relevées auparavant (cf. supra page 390) : l'exploitation régionale comporte un nombre plus important de représentations que l'exploitation nationale, mais elle touche globalement moins de spectateurs

- existence d'un effet-cliquet :

Un troisième phénomène enfin nous semble avoir une influence inflationniste sur les coûts de la création artistique et tient à l'existence d'un effet-cliquet qui se traduit par une forte rigidité à la baisse des dépenses engagées. Plusieurs facteurs jouent objectivement en ce sens.

Tout d'abord, tirant la majorité de ses ressources de subventions accordées par l'Etat ou les Collectivités locales, l'ensemble du secteur est amené, selon un phénomène bureaucratique bien connu, à formuler des demandes au moins égales, en francs constants, à celles des périodes précédentes et, dans la mesure où ce qui est finalement accordé est presque toujours inférieur à ce qui est demandé, généralement surdimensionnées par rapport aux besoins : "On établit un projet d'activité en début d'année et on demande le double de ce qu'exigerait le respect minimum du projet. Personne n'est dupe, mais, si on joue le jeu de la vérité, on n'obtient pas ce dont on a besoin".

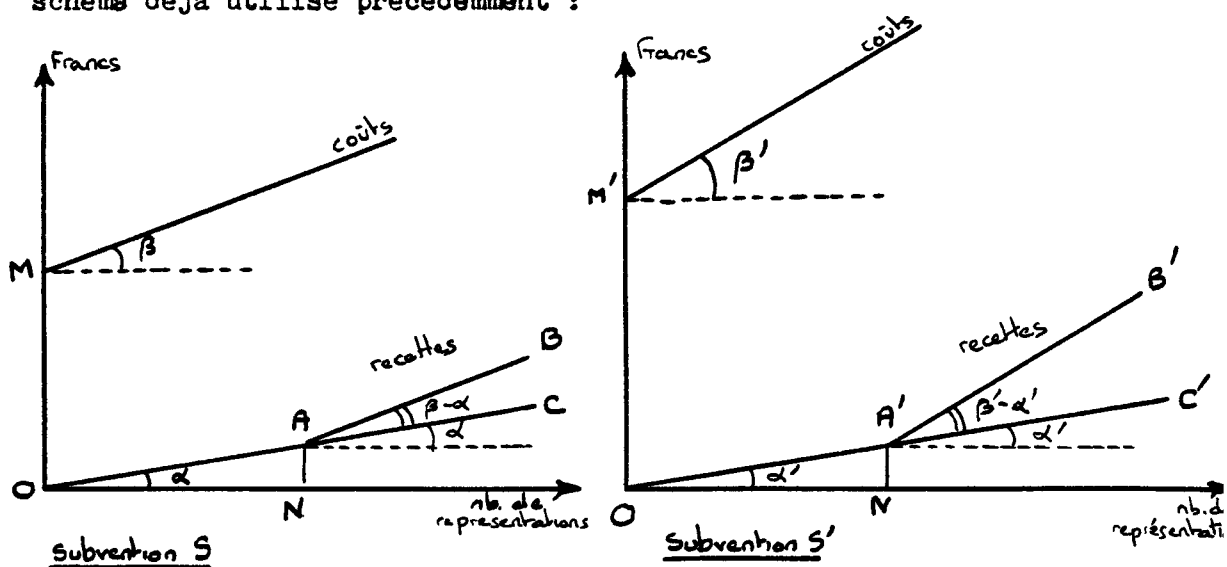
Il y a aussi pour les institutions ou pour les compagnies d'importantes réticences à diminuer leur niveau d'exigence puisque les subventions sont liées à la qualité du travail fourni et que celle-ci est conditionnée par le volume des dépenses qui peuvent être engagées. Il n'est pas question de prétendre que la qualité d'un spectacle est proportionnelle à son coût, mais il est évident qu'un petit budget restreint l'éventail des choix artistiques ce qui a une incidence sur la nature du produit fini. D'autre part, les subventions étant également liées au statut et au niveau de reconnaissance que ce dernier implique, accepter une diminution de ressources, c'est implicitement accepter de se dévaloriser. Il faut enfin tenir compte, sur un plan plus psychologique, du fait qu'un metteur en scène ayant disposé de moyens importants s'accommodera difficilement d'un budget plus petit, sauf s'il s'agit de sa part d'un choix délibéré.

Nous le voyons, la production de spectacles dramatiques échappe largement à une certaine logique économique qui pousse les entrepreneurs à rechercher et à obtenir une diminution tendancielle de leurs coûts.

Aucun des facteurs utilisables pour expliquer la baisse du prix de revient des produits industriels (innovations technologiques, effets d'échelle, meilleure maîtrise des processus de fabrication, pression de la concurrence) ne peut s'appliquer à l'activité artistique.

On constate même que le besoin de financement croît avec le financement lui-même. La raison en est simple. L'augmentation des ressources disponibles (en général des aides accordées) incite l'institution bénéficiaire à engager des dépenses plus importantes : emploi d'un personnel permanent plus nombreux, montage de spectacles plus "lourds" (avec plus de comédiens et un environnement scénique plus coûteux). Par contre, cette augmentation des ressources induit une augmentation des recettes beaucoup plus faible : ces dernières sont structurellement limitées par la taille du marché, par l'infrastructure disponible et par le prix des places. La croissance des subventions en volume engendre ainsi automatiquement une croissance du déficit d'exploitation et par voie de conséquence une croissance du besoin de financement.

Pour illustrer cette proposition, nous nous appuyerons sur un schéma déjà utilisé précédemment :



Supposons une institution disposant d'une subvention initiale d'un montant S (graphique de gauche). La mission de service public qui lui incombe si c'est un théâtre national ou un centre dramatique, ou la volonté affirmée de ne pas se soumettre à une logique commerciale si c'est une compagnie indépendante lui impose de pratiquer des prix qui ne lui permettent pas de couvrir ne serait-ce que les frais d'exploitation des specta-

cles qu'elle produit. Graphiquement, la courbe de recettes a une pente inférieure à celle de la courbe des coûts ($\alpha < \beta$). Dans cette présentation, le segment OM représente les frais de montage du spectacle. Si nous supposons qu'au-delà d'un nombre N de représentations, le spectacle est vendu à d'autres institutions, nous pouvons envisager deux évolutions possibles : si la vente est effectuée "à la recette" dans des structures comparables, la courbe de recettes conserve sa pente α et suit la trajectoire AC. Le déficit d'exploitation s'accroît alors proportionnellement au nombre de représentations au rythme ($\beta - \alpha$). Si le spectacle est vendu forfaitairement au coût marginal, la courbe de recettes prend alors une inclinaison plus forte et suit la trajectoire AB. Le déficit total correspond alors à l'exploitation du spectacle dans la salle où il a été créé et n'augmente ni ne se résorbe dans son exploitation ultérieure (cette pratique revient en fait à transférer le déficit des tournées dans les institutions d'accueil)(99).

L'octroi d'une subvention supérieure à celle accordée primitivement ($S' > S$) produit les effets suivants, que l'on peut identifier sur le graphique de droite : l'accroissement des ressources disponibles incite l'institution bénéficiaire par le jeu de l'effet-qualité à mettre en oeuvre des productions plus onéreuses, tant sur le plan des frais de montage ($OM' > OM$) que sur celui des frais d'exploitation ($\beta' > \beta$). Si les représentations ont lieu dans une structure inchangée par rapport au cas précédent, il n'y a aucune raison que les recettes suivent une autre évolution que celle qui a été décrite ($\alpha' = \alpha$). On observe comme dans le graphique de gauche les deux éventualités de vente à la recette et de vente au coût marginal qui se traduisent respectivement par les trajectoires A'C' et A'B'. Ce qui est important dans ce nouveau cas de figure, c'est que le déficit d'exploitation est plus important que lorsque la subvention était plus faible ($\beta' - \alpha' > \beta - \alpha$) et que, dans le cas de vente au coût marginal, le déficit transféré sur l'institution d'accueil est également plus important.

(99) Une illustration du phénomène nous a été donnée par Daniel BENOIN à partir de l'exploitation de "Cache-ta joie" : A Saint-Etienne, 32 représentations, salle pleine tous les soirs (soit 632 spectateurs), chiffre d'affaires journalier 13.000 F environ; coût du plateau 16.000 F (hors amortissement des frais de montage) ce qui signifie un déficit de 3.000 F par représentation.

La présentation précédente explique le fait que toutes les entreprises subventionnées sont objectivement en situation de pénurie et d'équilibre financier précaire et ce quel que soit le niveau auquel elles sont financées. On retrouve chez tous les responsables le même discours et le même constat d'insuffisance des moyens par rapport aux ambitions.

Que ce soit au bas de l'échelle ...

"Dans l'état actuel des choses, on peut dire que le statut de compagnie indépendante n'est rien moins qu'invivable et infantilisant. Invivable car l'attribution de subventions ridiculement faibles ne permet pas d'avoir ni structure de production, ni réelle structure administrative ni budget de création digne de ce nom mais exige pourtant une responsabilité économique et artistique : il faut justifier d'une activité sans que les moyens en soient donnés. La seule issue est donc l'endettement et son cortège de cauchemars." (100).

... comme beaucoup plus haut :

"Soyons clairs : le T.N.S., malgré sa solidité, dérive lentement vers une impasse totale de gestion, si rien n'est fait pour prendre sa réalité en compte. L'équilibre entre dépenses et recettes s'avère chaque année plus délicat" (101).

Incontestablement, cette situation qui est à la fois le produit de la non rentabilité structurelle de l'activité (effet BAUMOL) mais qui est aussi renforcée par les options retenues par la profession depuis une dizaine d'années, est de nature à accroître le pouvoir des bailleurs de fonds et à mettre le théâtre dans un état de dépendance dangereux.

2° dimension esthétique et production d'écart

La transformation des conditions de production et la montée des

(100) Patrick GUINAND, animateur de la compagnie Le Théâtre du Double in Culture et Communication, numéro 22, décembre 1979, page 33.

(101) Jean-Pierre VINCENT, directeur du Théâtre National de Strasbourg, dans un rapport remis en 1979 au Ministère de la Culture et intitulé : "Une lutte pour le théâtre - 1975-1979-19...", dont de larges extraits ont été publiés dans le numéro 103 de la revue A.T.A.C. - Informations (juillet-août 1979 (pages 41 à 44)).

exigences esthétiques a pesé lourdement sur les coûts, comme nous venons de le voir. Elle a également favorisé une plus grande fragmentation du public et renforcé les inégalités d'accès au produit théâtral (cf. supra chapitre I, section 2). La logique de différence qui s'impose désormais aux créateurs les conduit à se préoccuper davantage de l'accueil que leur réservent les instances de consécration (les critiques, les responsables ministériels, la profession elle-même) que de l'impact public de leur oeuvre.

Ou'ils acceptent d'entrer dans le système ou bien qu'ils le refusent, les metteurs en scène admettent "qu'il y a un décalage entre ce que la presse spécialisée les pousse à faire et ce que le public a envie de voir" (102).

La production dramatique actuelle est créatrice d'écart. Si ce processus est inhérent à toute activité artistique, il comporte néanmoins le danger, s'il est systématisé, de marginaliser le mode d'expression en réservant ses produits à un nombre restreint de privilégiés seuls détenteurs des codes et du référentiel nécessaires pour déchiffrer et s'approprier les oeuvres.

"Le théâtre et la poésie, avec Shakespeare, ça fonctionnait ensemble et je craindrais que les deux soient enfermés dans le ghetto de l'avant garde, pour satisfaire les plus exigeants. Ça me gênerait qu'il n'y ait plus de théâtre que pour 1.000 personnes à Grenoble et pour 10.000 à Paris. C'est une chose qui m'effraierait. Actuellement, il y a un système social qui privilégie cela socialement. Si on fait l'analyse sociologique du public, pas de problème : il est hyper-codé et en plus il privilégie ça comme perpétration de son règne. Mais on ne peut pas résoudre le problème en le nivelant par le bas" (103).

(102) Certains nous ont même déclaré : "Ça serait réactionnaire de penser que les responsables de la désaffection du public sont les gens de théâtre eux-mêmes... mais je connais des réalisateurs qui ont vidé les salles"...

Ou bien : "les gens de théâtre se trompent lourdement en jouant le jeu de la loterie : 'faire des coups', 'créer l'événement', c'est uniquement essayer de plaire à une dizaine de critiques qui font l'opinion, en dépit de ce que veut le public."

(103) Georges LAVAUDANT, La Nouvelle Critique, n° 126, page 43.

Parmi les jeunes metteurs en scène mis en cause par le critique Alfred Simon dans son dernier livre Le Théâtre à bout de souffle ? figure Daniel Mesguich. Il nous fait part ici de sa réaction :

"... Ce livre était sans doute nécessaire, on l'attendait, il vient à point nommé... Il fallait un livre qui fût un appel au nettoyage et à l'assainissement : 'le théâtre est donc surtout malade de la mise en scène (p.12)... ce sont les plus dangereux et ils sont légion (p.116)... il faudra bien qu'on en revienne à des conceptions plus saines (p.60)...'

Il fallait un livre qui appelât au retour à un ordre ancien : '... il n'y a eu qu'un Vilar, comme il n'y a eu qu'un Copeau, un Stanislavsky, un Brecht... Qu'avons-nous aujourd'hui ? Ces performances techniques, formelles, esthétiques ...' (p.10)

Il fallait un livre farouchement anti-intellectuel : 'ils (les metteurs en scène) ont tout lu pour le mettre en théâtre, Foucault, Deleuze, Lacan et toutes les vedettes de l'intelligentsia' (p.30) ... 'introjection de citations marxiennes, freudiennes, lacaniennes (n'importe quoi en fait)... (p.48) ... 'quand le structuralisme franchit la rampe, le jeune théâtre peut enfin parler pour ne rien dire...' (p.29)

On pourrait multiplier les citations...

Par exemple, ce livre accuse les jeunes metteurs en scène de prétention ... ce livre accuse les jeunes metteurs en scène de mépriser le public... le poujadisme pousse à l'injure; sans donner une liste exhaustive des insultes et anathèmes lancés contre cette plaie de l'humanité qu'est le jeune metteur en scène (il faudrait citer presque tout le livre) notons cependant : '... délire mégalomane, tapageuses vanités (p.51)... purs produits de la mode, clownerie snobinarde et cérébrale (p.53-54)... exhibitionnisme mondain (p.55)... bouffon de la nouvelle critique (p.57)... narcissisme (p.60)... l'enflure des discours égale à leur vide (p.67)...' Parmi les injures, on le voit, celles qui reviennent le plus fréquemment cherchent à définir comme vide et mondaine la parole du jeune metteur en scène. C'est en général tout ce qu'on trouve à dire du nouveau, disait déjà Roland Barthes à Raymond Picard en 1966...

La sécurité douillette que procure le "je ne comprends pas donc c'est idiot" entraîne notre auteur à atteindre parfois les sommets du cocasse... Peut-être n'était-il pas nécessaire que ce livre se veuille aussi analytique. Jean-Jacques Gautier en son temps se montrait tel qu'il était. Alfred Simon est un Gautier honteux...

Alfred Simon, par votre livre, dont la moralité est d'ordre policière ... vous vous excluez tout seul de la chose théâtrale ..."

Daniel MESGUICH - Théâtre/Public n° 28-29 (juillet à septembre 1979) - pages 58 à 61

"... Qui ose critiquer les sophistications scéno-dramaturgiques du bouffon tapageur est d'extrême-droite, fascisant, poujadiste et je ne sais quoi encore ... A qui fera-t-on croire qu'il pratique un théâtre de gauche ? Et pourquoi pas révolutionnaire ? N'importe, qui s'en prend à lui agresse les masses laborieuses ! Imposture ! Il fait semblant de lire P.C. ou C.I.A. là où j'évoque ce quarteron de journalistes qui réduisent le théâtre à une succession d'effets de mode et de parti pris en quelques quotidiens et hebdomadaires. Mais quoi, Mesguich, rien, vraiment rien à dire, pas le moindre argument, pas la moindre ébauche d'analyse quant aux vrais problèmes posés par ce petit livre ? ..."

Réponse d'Alfred SIMON - Théâtre/Public n°28-29, page 42

L'analyse de Georges LAVAUDANT est pertinente mais incomplète : elle oublie que l'art entretient avec le corps social auquel il est proposé des rapports dialectiques et qu'il conditionne à travers les thèmes qu'il évoque et les formes qu'il emprunte, les modalités de sa propre perception. De ce point de vue, l'abandon de la linéarité des spectacles, la fragmentation, le collage ou l'éclatement de textes qui caractérisent certaines productions contemporaines parmi les plus en vogue, sont de nature à entraîner des blocages chez un public que son éducation ou son habitude des formes traditionnelles de l'expression artistique ne prédisposent ni à la tolérance ni à la curiosité.

Ce primat revendiqué de la forme sur le fond est très symptomatique de l'art du vingtième siècle et se retrouve dans toutes les recherches qui secouent la peinture, la musique ou la littérature. Il correspond à une exigence de stylisation qui oriente les différentes stratégies de distinction (cf. supra les analyses de ce phénomène proposées par Pierre BOURDIEU - 1ère Partie, Chapitre II, section 4 pages 305 et suivantes). Mais autant l'expression musicale ou littéraire peut se permettre la production d'oeuvres radicales et fortement innovatrices, parce que ces modes d'expression ont globalement une audience très étendue, autant la tentation avant-gardiste comporte pour le théâtre le risque de l'isolement et du rejet. Pour reprendre une phrase de PLANCHON : "Le théâtre vit dans l'éphémère. Il lui faut du public maintenant." (104)

Il serait faux cependant de croire que le théâtre est actuellement complètement coupé de son public. Si les augmentations de subvention ou les carrières individuelles sont le produit de phénomènes de reconnaissance dans lesquels le public joue un rôle très atténué, les compagnies indépendantes et à plus forte raison les institutions relevant de la tutelle de l'Etat ne peuvent se payer longtemps le luxe de jouer devant des salles vides. Pour des raisons financières tout d'abord. Même si les recettes propres ne représentent qu'un faible pourcentage des ressources

(104) Le jeu de la distinction est régulièrement décrié dans des termes qui, dans de nombreux cas, manquent pour le moins de bienveillance. Cf. page 544 la querelle ayant opposé Daniel MESGUICH et Alfred SIMON à propos d'un livre publié par ce dernier sous le titre : "Le Théâtre à bout de souffle ?"

par rapport aux subventions, elles sont néanmoins nécessaires pour équilibrer les budgets. Pour des raisons tenant au respect du cahier des charges, d'autre part : l'existence d'un large public reste un critère utilisable par la Commission d'Aide aux Compagnies Dramatiques tandis que les contrats signés par l'Etat avec les directeurs des Centres Dramatiques comportent toujours explicitement une mission de Décentralisation (105). On peut se demander d'ailleurs si la scolarisation du public théâtral que nous avons constatée précédemment ne constitue pas inconsciemment pour la profession une sorte de garde-fou contre l'arbitraire de l'Etat, autant que le résultat d'une démarche pédagogique initiée par les disciples de VILAR : "Si les ouvriers n'ont pas pris l'habitude d'aller au théâtre à 10 ou 12 ans, (ils) n'iront jamais à 20 ou 25. Et donc, il faut commencer par le public scolaire, d'une manière civique, comme formation d'un futur et hypothétique public adulte. Mais lorsqu'on a constaté que vers 17 ou 18 ans, lorsqu'il n'était plus encadré scolairement, ce public décrochait totalement, alors, un glissement s'est opéré. Implicitement ou inconsciemment, le public scolaire et périscolaire est devenu une réserve potentielle pour faire marcher nos machines. C'est un public fiable" (106).

Les deux points que nous venons d'évoquer (le coût de la création artistique et la production d'écart) ne constituent en aucun cas de notre part un plaidoyer pour un théâtre pauvre et conventionnel. Ils nous semblent par contre témoigner des risques encourus par le mode d'expression dramatique. Ceux-ci tiennent fondamentalement au déséquilibre grandissant qui caractérise le système de régulation propre à l'activité. Même si les subventions qui lui sont accordées ne sont que d'un poids très faible dans l'ensemble des dépenses de l'Etat, le théâtre à vocation non commerciale, par les choix qu'il revendique, est en train de menacer son

(105) Même si ces exigences ne sont plus valorisées en terme de statut ou de subvention, elles peuvent encore servir pour sanctionner, si elles ne sont pas respectées, une compagnie ou un animateur défaillant (cf. supra l'exemple de Robert GIRONES qui s'est vu retirer la direction du C.D.N. de Lyon parce que son Centre avait un taux de fréquentation trop faible).

(106) Georges LAUDAANT, La Nouvelle Critique, numéro 126, page 40. (C'est nous qui soulignons)

indépendance. Sans la garantie que lui assurerait une audience élargie, il reste globalement à la merci de ses bailleurs de fonds. D'autant plus que leur intervention financière est chaque jour davantage nécessaire. D'autant plus également que les critères utilisables et utilisés appartiennent au domaine purement qualitatif et favorisent un jeu dont les règles sont implicites et à la discrétion du pouvoir ou des instances qu'il a déléguées à cet effet.

Le système a quelque chose de pervers, même si objectivement il favorise la qualité, même si les metteurs en scène qui se sont fait connaître depuis une dizaine d'années ont plus de chance de laisser leur empreinte dans l'histoire du théâtre que leurs prédécesseurs qui n'ont eu que le seul mérite d'être les pionniers de la Décentralisation. Le système est pervers parce que la survie d'une troupe, la carrière d'un artiste sont décidées de façon arbitraire et qu'au risque artistique inhérent à leur activité les différents protagonistes doivent ajouter un risque de nature politique lié à la considération que leur portent les instances de consécration, sans qu'aucune règle explicite ne soit négociée, sans qu'aucun critère précis ne soit défini comme capable de juger la qualité et le bienfondé du travail qu'ils ont accompli. Une compagnie peut voir ses subventions supprimées ou, ce qui correspond à une mort plus lente, non augmentées, le directeur d'un Théâtre National ou d'un Centre Dramatique peut voir son mandat non renouvelé pour des raisons qui ne sont pas nécessairement dues au non-respect d'engagements réciproques la plupart du temps inexistants ou inopérants (107).

Le théâtre subventionné aurait tout intérêt, comme nous le déclarait Daniel BENOIN, à entretenir avec ses bailleurs de fonds les rapports les plus froids possibles. Rien ne semble indiquer qu'il soit engagé sur cette voie.

(107) Les exemples ne manquent pas (nous en avons précédemment cité quelques uns). Remarquons que le niveau de risque est différent selon le statut occupé : il est collectif pour les membres d'une compagnie, il est individuel pour quiconque prend la responsabilité d'une institution sous tutelle étatique. C'est d'ailleurs cette raison qui a poussé certains animateurs à renoncer au statut de Centre Dramatique alors qu'ils l'avaient précédemment revendiqué.

Conclusion du chapitre 2

Le théâtre en France est aujourd'hui à un tournant.

Les deux phénomènes que nous avons mis en évidence (croissance des coûts de production et diminution de l'audience des spectacles dramatiques) ont profondément transformé l'institution théâtrale française et engagée la profession dans des processus qui comportent quelque danger : l'identité du secteur privé est menacée tandis que le secteur à vocation non commerciale risque l'isolement dans une recherche systématique de la différence.

La pierre angulaire de tout l'édifice est l'existence et l'accroissement tendanciel des déficits d'exploitation et par voie de conséquence des subventions qu'a du mal à légitimer un public étroit et socialement marqué.

Si les entreprises théâtrales ont peu de chance d'arriver à maîtriser correctement l'évolution de leurs coûts (1), nous pensons par contre qu'elles ont la possibilité d'entretenir des rapports plus sains avec leurs bailleurs de fonds. Certes, l'appel aux deniers publics est devenu un réflexe presque naturel quand une activité connaît, comme c'est le cas du théâtre, des difficultés financières structurelles. En général, une profession qui se sent menacée par le libre jeu des mécanismes économiques ne manque pas d'arguments pour revendiquer la protection de l'Etat (sauvegarde de l'emploi, sauvegarde du tissu industriel, mission de service public, etc.). Le théâtre ne fait pas exception à la règle. Toutefois si nous restons persuadés que l'Etat doit, en matière culturelle comme dans bien d'autres domaines, prendre sa part de responsabilité (2), nous croyons illusoire voire même dangereux de s'en remettre entièrement à son

(1) Nous avons même vu que les choix esthétiques dominants, aussi bien dans le secteur privé que dans le secteur public et para-public, renforçaient plutôt la tendance (cf. supra).

(2) Ne serait-ce que par la définition d'une politique et l'attribution pour sa mise en oeuvre de moyens adéquats aux institutions qui relèvent de sa tutelle.

initiative et à son bon vouloir. : "Il me semble qu'aucune création ne peut exister si les créateurs dépendent de l'Etat. Si on attend des subventions, forcément on s'autocensure... L'essentiel paraît donc d'inventer de nouveaux modes de ressources pour la création" (3).

Le risque ne concerne pas seulement la liberté de création ou l'aléas des carrières individuelles, il peut également, à terme, toucher à la survie même de l'activité. L'époque de l'Etat-Providence est en effet révolue et les pouvoirs publics tiennent désormais une part croissante de leur légitimité de la rationalité des décisions qu'ils sont amenés à prendre dans la gestion de leurs propres affaires, c'est-à-dire celles de la collectivité (4). Et qui dit gérer dit inmanquablement faire des choix. Dans un contexte économique général qui impose à l'Etat rigueur, pour ne pas dire austérité, il n'est pas évident que le théâtre affronte cette compétition avec les meilleures armes, en particulier si les évolutions que nous avons décrites tout au long de ce chapitre se poursuivent.

Osons ici quelques propositions :

- le théâtre privé, qui a beaucoup à perdre (en particulier sa propre identité) dans une prise en charge croissante de son financement par l'Etat, aurait selon nous tout intérêt à rechercher d'autres bailleurs de fonds et à diversifier ses ressources propres. Trois voies nous semblent possibles, qui restent compatibles avec la vocation de ce secteur et qui seraient susceptibles de lui redonner le dynamisme et le souci de la nouveauté qui lui font actuellement défaut. Nous pensons en premier lieu au mécénat d'entreprise. Certes, la fiscalité française n'a en la matière que peu de pouvoir incitatif cependant, certaines initiatives intéressantes dans le domaine culturel (la F.N.A.C. par exemple) pourraient servir de modèle (5). Une seconde possibilité

(3) Maria KOLEWA (réalisatrice), au cours d'un débat qui s'est tenu en juillet 1978 à Avignon sur le thème : "pour une politique de création" (texte rapporté dans la revue Théâtre/Public, numéro 24, novembre 1978)

(4) Cf. à ce sujet Romain LAUFER et Catherine PAREDEISE ; Le Prince bureaucrate - Flammarion - 1982, Paris.

(5) Robert HOSSEIN a montré la voie : les spectacles présentés au Palais des Sports à grands renforts de moyens (hommes, matériel, publicité) ont tous été "sponsorisés".

réside dans l'exploitation secondaire des spectacles qui ont connu le succès : vente à la télévision tout d'abord (mais il conviendrait peut-être d'éviter les réalisations du type "théâtre filmé" et d'adapter réellement les pièces pour le petit écran). Outre les ressources financières qu'elle lui procurerait, le théâtre privé pourrait retirer d'une telle opération plusieurs avantages : cela lui assurerait une audience nationale que la meilleure des réussites parisiennes ne garantit pas; cela pourrait également intéresser quelques comédiens en renom ou être suffisamment attractif pour susciter de nouvelles vocations d'auteur. Dans le même genre d'idées, certaines pièces pourraient servir de support à la réalisation de vidéogrammes dont le marché connaît actuellement une croissance très importante (6).

- le théâtre à vocation non commerciale est actuellement dans une situation de dépendance forte vis à vis de ses bailleurs de fonds et ce d'autant plus que les règles du jeu institutionnel dans lequel il est engagé ne sont pas clairement définies. En ce qui concerne les théâtres sous tutelle directe de l'Etat (Théâtres Nationaux et Centres Dramatiques), les obligations réciproques devraient être négociées et modulées en fonction des situations particulières. La négociation ne devrait pas entamer la liberté de création mais simplement fixer les règles et les critères sur lesquels le travail de chacun sera apprécié (7). Les théâtres de la décentralisation auraient également, dans un souci d'équilibre intérêt à diversifier quelque peu leur financement : des accords de coproduction avec les télévisions régionales ou les chaînes nationales pourraient agir en ce sens, comme assurer au mode d'expression dramatique une meilleure information de la part des media. L'ensemble de ces

(6) Même si les quelques études de marché dont nous pouvons avoir connaissance ne sont guère encourageantes (dans l'enquête "vidéoculture" réalisée en 1980 par la société SONY-FRANCE, les personnes interrogées mentionnaient rarement le théâtre dans leurs attentes concernant le contenu des vidéocassettes), rien ne semble encore définitif, en particulier si le théâtre fait un effort de présentation et de promotion suffisant.

(7) Le choix des critères est trop important et trop lourd de conséquences pour que nous puissions en discuter en quelques lignes. Cela pourrait faire l'objet d'une autre recherche.

institutions devraient aussi conserver comme préoccupation importante si ce n'est prioritaire, la sensibilisation et la mobilisation de leur public. Ceci n'est pas incompatible avec une politique ambitieuse en matière de création (VILAR et plus près de nous PLANCHON peuvent en témoigner) et constitue le meilleur contrepouvoir que les artistes peuvent opposer à la mainmise et à l'arbitraire de ceux qui les financent (8).

Quant aux compagnies indépendantes, elles sont peut-être plus que toutes les autres prises dans la contradiction entre le manque chronique de moyens financiers et le légitime souci de liberté et d'indépendance. Contradiction qui faisait dire à Ariane MNOUCHKINE au cours d'un colloque qui s'est tenu très récemment au Palais de Chaillot : "Votre sollicitude m'inquiète. Nous n'avons pas besoin d'être maternés. Il faut vous tenir loin de nous ! Cessez de construire des théâtres qui engloutissent des millions, de faire de nous des amis du régime. Ne nous compromettez pas. A vous entendre, j'ai l'impression que nous sommes une espèce en voie de disparition à protéger comme des pandas. Ne faites pas de nous des pandas ... roses. Je n'ai pas voté pour qu'on me fasse une politique culturelle !" (9)

(8) Il est vrai que certaines troupes ou institutions d'Etat font preuve de ce point de vue d'une belle vitalité.

(9) Citée par Janick ARBOIS-CHARTIER dans un article paru dans Télérama (numéro 1708 du 6 octobre 1982, page 155).

CONCLUSION GENERALE

Comme nous l'avons constaté dans la première partie de notre thèse et comme la seconde l'a confirmé, les mécanismes économiques laissés à eux-mêmes constituent une menace pour les produits dont les modes de production et de diffusion ne sont pas conformes à sa logique et à ses impératifs. Personne n'étant en mesure de contester que, dans le système capitaliste qui caractérise les économies occidentales développées, c'est l'Economie qui régule la cohérence et la compatibilité des systèmes particuliers (politique, social, culturel), les prophéties à l'égard des modes d'expression "archaïques" sont souvent sans nuance :

"Il n'est pas sûr que le théâtre ait un avenir", déclarait récemment Bernard FAIVRE D'ARCIER (1)

Nous essaierons dans notre conclusion d'apporter quelques éléments de réflexion sur cette question importante, à la lumière des résultats que nous avons enregistrés et des constats que nous avons été amenés à faire tout au long de notre recherche.

Trois points nous semblent mériter une attention particulière.

1° révolution scientifique et technique et évolution
du champ culturel

Les sociétés contemporaines - et en ce sens elles se distinguent de toutes celles qui les ont précédées - se caractérisent par une révolution scientifique et technique permanente qui touche peu à peu l'ensemble des domaines de la vie sociale. La culture, comprise au sens restreint du terme (2), n'a pas été épargnée par ce processus : la trans-

(1) Bernard FAIVRE D'ARCIER, Directeur du Festival d'Avignon, au cours du colloque qui s'est tenu en septembre 1982 au Palais de Chaillot sur le thème : "Théâtre et Démocratie".

(2) Celui que nous avons utilisé pour notre recherche : culturel = qui intègre du travail artistique dans son processus de production.

formation du champ culturel porte les marques successives des innovations technologiques majeures qui ont pénétré les modes d'expression artistiques au cours de ce siècle, allant jusqu'à provoquer dans certains cas des ruptures esthétiques importantes (3).

A vrai dire, le progrès technique a bouleversé non pas tant le processus de création lui-même que ses possibilités de diffusion : les œuvres de l'esprit en général, dont la culture peut se réclamer, ont pu ainsi être véhiculées selon un nombre croissant de modalités, correspondant chacune à un mode de diffusion particulier. Ainsi, à côté des moyens traditionnels de transmission (orale : le spectacle vivant - écrite : le livre) sont apparus des moyens de transmission sonore (disque, radio) et audiovisuelle (cinéma, télévision). Pour ce qui nous intéresse, l'arrivée de ces nouveaux media a non seulement élargi considérablement le champ culturel mais aussi a brisé les situations de monopole dont bénéficiaient les modes de diffusion antérieurs en leur opposant des modes technologiquement et économiquement plus performants.

Dans le domaine des loisirs spectaculaires, l'entre-deux-guerres a vu ainsi le théâtre perdre une grande partie de son public au profit du cinéma, lui-même connaissant dans les vingt années qui ont suivi la Libération une forte hémorragie de spectateurs et perdant son caractère de loisir populaire à l'avantage de la télévision (4).

Toutefois, cette évolution n'a jamais fait disparaître complètement les modes d'expression qui en ont souffert. Elle a cependant eu deux conséquences importantes : tout d'abord, elle a modifié la position relative de chacun d'entre eux dans le champ culturel en leur assignant une audience plus étroite que celle à laquelle ils avaient été habitués. Elle a également modifié le système de perception globale du public et influencé par là-même le processus de création lui-même jusque dans ses

(3) Certaines créations musicales contemporaines, par exemple, utilisent systématiquement l'informatique.

(4) Cette dernière subissant à son tour la pression de tous les nouveaux produits audiovisuels...

choix esthétiques les plus profonds. Tout ceci n'a pas été sans incidence sur le plan économique. Si nous reprenons l'exemple des loisirs spectaculaires, nous pouvons observer que les évolutions incriminées ont aggravé le déficit structurel d'une activité comme le théâtre, comme elles ont nui à la rentabilité du produit cinématographique (5), non seulement à cause de la croissance des coûts, mais aussi parce que le marché s'est rétréci et parce que la concurrence de modes d'expression plus performants ont poussé les créateurs à des options esthétiques plus complexes et plus onéreuses, accentuant ainsi chaque jour davantage les déséquilibres initiaux au risque de menacer dans leur existence même les modes d'expression les plus anciens (6).

L'Histoire cependant, ne suit pas en la matière une trajectoire rectiligne et il serait faux de conclure de ce qui précède que chaque innovation porte en elle-même les germes destructeurs des innovations qui l'ont précédée. La substitution entre nouveaux produits et anciens n'est jamais totale, ces derniers conservant, malgré des conditions économiques de production et de diffusion difficiles, des caractéristiques propres et un caractère attractif suffisants. Sans verser dans un acte de foi mythique en la pérennité du théâtre, on peut affirmer que celui-ci possède à défaut d'autres qualités celle d'être un rapport vivant et collectif et que cette simple vertu suffit à le distinguer des autres arts et à en justifier la survie (7). D'autre part, les modes d'expression traditionnels peuvent à leur tour emprunter les nouveaux media, au prix toutefois d'une

(5) La chute de rentabilité du produit cinématographique a également favorisé en France un processus de concentration qui a touché principalement la distribution et l'exploitation (cf. supra).

(6) En fait, dans le théâtre, comme dans le cinéma, on assiste au développement parallèle de deux types de produits : des produits de luxe, fabriqués à grand renfort de moyens et susceptibles par leur côté spectaculaire ou démesuré d'attirer une très forte demande - de l'autre, des petites productions, coûtant beaucoup moins cher et de ce fait à l'audience limitée et comportant un risque financier réduit.

(7) C'est sans doute ce qui sépare la Science de l'Art : les révolutions scientifiques provoquent l'abandon pur et simple des théories anciennes (la théorie d'Einstein, par exemple, n'a pas amélioré la théorie Newtonienne, elle l'a contredite - cf. à ce sujet : Thomas KUHN : La structure des révolutions scientifiques, Flammarion, 1972, Paris) alors que les révolutions artistiques proposent d'autres produits ou d'autres systèmes de perception esthétiques qui permettent aux produits ou aux systèmes de perception antérieurs de conserver leur place.

sensible modification de nature et, parfois, d'une transformation radicale de leurs structures de production. Ainsi, au moment même où il perdait plus de la moitié de sa clientèle, le cinéma a vu s'accroître l'intérêt du public pour ses propres produits par l'intermédiaire de la télévision. La musique, de son côté, a pu profiter de la croissance soutenue du marché des phonogrammes (disques, bandes et cassettes) ainsi que de l'effet amplificateur des deux principaux media (radio et télévision). Dans ce schéma, les modes de diffusion "archaïques" servent de contrepoids qualitatif à la diffusion de masse et standardisée, tout en bénéficiant indirectement de l'audience que cette dernière procure aux modes d'expression concernés (8). L'intervention de l'Etat, enfin, permet de réduire les effets destructeurs des mécanismes économiques en autorisant, par le biais de subventions, la survie d'activités qui seraient sans cela condamnées.

L'ensemble de ces phénomènes a permis une croissance et une diversification sans précédent de l'offre culturelle, que remettent cependant en cause les tendances à la standardisation des productions et des goûts ainsi que les menaces qui pèsent chaque jour davantage sur les activités économiquement les moins favorisées.

2° la "culture-spectacle"

Cette abondance et cette diversification de l'offre a toutefois un inconvénient important. Sollicité de toutes parts, interpellé à chaque instant, le public n'a ni la capacité ni la possibilité d'exercer son choix en pleine connaissance de cause. Il s'en remet alors à quelques prescripteurs à qui il appartient de filtrer les productions arrivant sur le marché et qui détiennent de ce point de vue un redoutable pouvoir d'imposition.

Ces prescripteurs peuvent être les producteurs eux-mêmes qui décident de diffuser sur une très large échelle des produits banalisés

(8) Cela ne signifie pas pour autant que ni le cinéma ni le disque ne connaissent de difficultés. L'histoire du cinéma depuis 1950 témoigne d'une crise importante qu'explique largement l'absence d'équilibre entre cette industrie et son principal débouché potentiel, la télévision. Quant à l'industrie du disque, elle connaît à son tour depuis deux ou trois ans des problèmes (cf. supra I° Partie, Chapitre 1, section 3).

(et pour cela susceptibles de toucher les publics les plus divers) dont la présence massive permet en quelque sorte cet effet d'imposition (9).

Dans le cas de productions esthétiquement ambitieuses (et dont le public potentiel est de ce fait a priori plus restreint), le prescripteur peut être le produit lui-même qui, par les excès qu'il revendique ou par la démesure qu'il affiche, est capable d'attirer l'attention (10) ou, plus classiquement, les intermédiaires que constituent les critiques et les chroniqueurs spécialisés, dont l'aval est souvent indispensable pour connaître la consécration. Mais, même dans ce dernier cas, la suprématie actuelle de l'image dans notre système de perception due à l'omniprésence de l'audiovisuel, engendre une suprématie de la forme sur le fond, de la manière de présenter sur l'objet présenté lui-même (11).

Ainsi, une part importante de la vie culturelle obéit-elle à une logique où le spectaculaire est roi et qui caractérise, sans doute pour des raisons identiques d'autres domaines de la vie sociale (le jeu politique en particulier).

3° le théâtre : mort ou résurrection ?

L'ensemble des phénomènes que nous avons décrits tout au long de notre thèse et qui sont condensés dans les lignes précédentes, n'incitent pas l'amateur de théâtre que nous sommes à l'optimisme.

Le mode d'expression connaît des conditions de production et de diffusion difficiles et il ne semble pas que les évolutions à venir permettent à terme d'infirmier ce constat. Rien ne permet d'affirmer que

(9) On pense naturellement aux "tubes" diffusés à longueur de programme sur les ondes, mais ce ne sont pas les seuls exemples. Le lancement d'un film à gros budget aux U.S.A. se fait selon des normes identiques : il est précédé d'une importante campagne de publicité et son succès est conditionné par la capacité du distributeur à inonder le marché.

(10) les films-catastrophes, les films comportant de très nombreux (et très coûteux) effets spéciaux, certains concerts de rock, les spectacles de Robert HOSSEIN illustrent de façon pertinente le procédé.

(11) Par exemple : le succès d'un livre peut dépendre d'une bonne (ou d'une mauvaise) prestation de son auteur chez PIVOT, indépendamment de la qualité du livre lui-même. Il est quand même quelque peu paradoxal qu'une oeuvre écrite soit jugée de prime abord sur les capacités oratoires de l'écrivain, quels que soient les mérites que l'on puisse reconnaître à l'émission "Apostrophe".

la création dramatique soit capable de maîtriser la croissance de ses coûts et d'attirer à nouveau un public nombreux et diversifié. De plus, l'apparition sur le marché de nouveaux produits (vidéo, télématique, privée) risque de renforcer davantage l'isolement et le caractère anachronique de l'ensemble des manifestations collectives, dont le théâtre fait partie.

Le mode d'expression est un des rares à mal supporter la diffusion de ses produits par d'autres modalités que celles pour lesquelles ils ont été primitivement conçus et ne peut bénéficier ainsi de la complémentarité qu'offrent des produits économiquement mieux adaptés aux impératifs de notre société. La marginalité des autres produits qui sont de ce point de vue dans une situation identique (danse, peinture, sculpture, poésie) n'est guère encourageante.

La capacité financière limitée des artistes ou des institutions alliée à la faiblesse générale de l'audience du mode d'expression limite le pouvoir qu'a le théâtre de faire entendre sa voix .

L'aide financière de l'Etat, enfin, si elle est réelle, reste toutefois bien insuffisante pour que l'ensemble de la production dramatique s'exerce dans un autre contexte que celui de pénurie organisée (12).

Malgré tout ce qui précède, nous enregistrons çà et là quelques signes de nature à tempérer notre pessimisme et à infléchir les jugements que nous venons d'émettre. Le premier phénomène facilement identifiable est la recrudescence depuis quelques années du nombre de festivals capables de mobiliser sur une période plus ou moins longue une importante collectivité. Nous semble également favorable à la renaissance du mode d'expression dramatique le développement presque anarchique du nombre de troupes amateurs. Même si le théâtre n'intervient dans certains cas que comme alibi, le fait nous paraît suffisamment révélateur du regain d'intérêt pour les choses de la scène.

(12) Nous avons vu précédemment que la très forte concentration des moyens disponibles sur quelques institutions, le mode de fonctionnement général de l'activité ainsi que les options prises par la profession elle-même ne pouvaient que renforcer la pénurie et la dépendance envers les bailleurs de fonds.

Le théâtre continuera de vivre s'il retrouve sa capacité à parler des problèmes de ce monde et s'il découvre les formes susceptibles d'étonner et d'intéresser ses contemporains. Dans une société atomisée, où le dialogue avec les objets tend à remplacer le dialogue avec les Autres, l'Homme aura de plus en plus besoin de lieux où il pourra communiquer et où il pourra exercer sa sensibilité. Le théâtre pourra être un de ceux-là. En maintenant sa spécificité, en maintenant son niveau d'exigence :

"Je crois qu'il faut rendre le théâtre toujours plus ludique par le haut, faire en sorte que ça ne se joue pas en termes de ségrégation sociale, mais de ségrégation de goût et de morale ... dans un monde qui ne fasse de ségrégation que par le plaisir." (13)

(13) Georges LAVAUDANT, in La Nouvelle Critique, op. cit. page 43.

BIBLIOGRAPHIE

-- A --

- ACTEURS Revue mensuelle de théâtre - Edition Acteurs
S.A.R.L. - Marseille
n° 2 : février 1982
n° 3 : mars 1982
n° 5 : mai 1982
- ALBOU Paul Besoins et motivations économiques
P.U.F. - 1976 , Paris
- ANTOINE André Le Théâtre libre - 1890, Paris
- ANTOINE Jacques "Propositions pour un système d'informations
statistiques et économiques sur la vie cultu-
relle en France" - Le Progrès Scientifique -
n° 187 - mars/avril 1977
- A. T. A. C. -
INFORMATIONS Mensuel d'information de l'Association Technique
pour l'Action Culturelle - Paris -
numéro spécial septembre 1972
numéro spécial septembre 1973
n° 75 : mars 1976
n° 84 : mars 1977
n° 89 : décembre 1977
n° 90 : janvier 1978
n° 101 : avril 1979
n° 103 : juillet-août 1979
n° 104 : octobre 1979
n° 107 : février 1980
- ATTALI Jacques Bruits - Essai sur l'économie politique de la
musique - P.U.F. - 1977, Paris
- AUTREMENT La Culture et ses clients - n° 18 - avril 1979

-- B --

- BARTOLI Henri Economie et création collective - Economica -
1977, Paris
- BAUDRILLARD Jean Le système des objets - Gallimard - 1968, Paris
- BAUDRILLARD Jean La Société de Consommation - Gallimard - 1974,
Paris
- BAUMOL W. J. "The Macro-economics of unbalanced growth" -
American Economic Review - juin 1967
- BAUMOL W. J. "Performing Arts : the anatomy of their economic
problems" - American Economic Review - mai 1965
- BECKER G.S. and
CHEZ G.R. The Allocation of time and goods over the
life cycle - National Bureau of Economic Research -
New York, 1975
- BELLEVILLE Pierre "Les Attitudes culturelles actuelles des travail-
leurs manuels" - Rapport D.G.R.S.T. - 1977, Paris
- BELLEVILLE Pierre "Cultures et pratiques ouvrières" - Les Cahiers
de l'Atelier - A.D.E.L.S. - juin/juillet/août 1979,
Paris.

- BERNARD Yvonne "Psychosociologie du goût en matière de peinture" -
Monographies françaises de psychologie n° 24 -
C.N.R.S. - 1973, Paris
- ELOCH M. La Société féodale - Albin Michel - 1939, Paris
- BONNELL René Le Cinéma exploité - Le Seuil - 1978, Paris
- BOURDIEU Pierre Les Héritiers - Editions de Minuit
PASSERON Jean-Claude 1964, Paris
- BOURDIEU Pierre Un Art moyen - Editions de Minuit
BOLTANSKI L. 1965, Paris
- CASTEL R.
CHAMBOREDON J.C.
- BOURDIEU Pierre L'Amour de l'Art - Editions de Minuit
DARBEL Alain 1969, Paris
- BOURDIEU Pierre "Capital culturel et stratégies de reconversion" -
Communication au séminaire C.R.E.D.O.C.-I.R.E.D.U
novembre 1974 - Paris
- BOURDIEU Pierre "Anatomie du goût" - Actes de la Recherche en Scie
DE SAINT-MARTIN M. Sciences sociales n° 5 - octobre 1976, Paris
- BOURDIEU Pierre "La Production de la croyance - contribution à une
économie des biens symboliques" - Actes de la Re-
cherche en Sciences sociales n° 13 - février 1977,
Paris
- BOURDIEU Pierre La Distinction, critique sociale du jugement -
Editions de Minuit - 1979, Paris
- BOURDIEU Pierre Questions de sociologie - Editions de Minuit -
1980, Paris
- BRUNHES Bernard "Présentation de la comptabilité nationale" - Les
Collections de l'INSEE, série C n° 51 - décembre
1976, Paris

-- C --

- CAHIERS DE L'ATELIER Publication trimestrielle de l'A.D.E.L.S. - Paris
n° 1 : Politique culturelle - décembre 1978
n° 2 : un plan culturel pour les communes - mars 1979
n° 3 : cultures et pratiques ouvrières - juin 1979
n° 4 : vieilles institutions, nouvelles politiques,
septembre 1979
- CENTRE NATIONAL DE "Elements d'information sur la fréquentation cinéma-
LA CINEMATOGRAPHIE tographique en France" - Bulletin d'information
153/154 - juin 1975, Paris
- CENTRE NATIONAL DE L'activité cinématographique française (1976 à
LA CINEMATOGRAPHIE 1980) : 5 numéros
- CENTRE FRANCAIS DU Le Théâtre en France - Centre Français du Théâtre -
THEATRE 1980, Paris
- COPFERMAN Emile Vers un théâtre différent - Petite collection
Maspéro - 1976, Paris

- COURTADE Francis Les Malédctions du cinéma français - Editions
Alain Moreau - 1978, Paris
- CULTURE ET
COMMUNICATION Publication du Ministère de la Culture et de la
Communication -
n° 22 : décembre 1979

-- D --

- DAFSA-ANALYSES L'industrie mondiale des appareils de radio-
télévision et électroacoustiques - 2° trimestre
1978, Paris
- DEBREU Pierre "Les comportements de loisirs des Français" -
Les Collections de l'INSEE, série M numéro 25
août 1973
- DEBREU Pierre "Typologie des loisirs" - Les Collections de
BRASSEUR A. l'INSEE, série M numéro 72 - mars 1979
LEMEL Yannick
- DENIS Henri Histoire de la pensée économique - P.U.F. - Collec-
tion "Thémis" - 1967, Paris
- DENIS Henri La formation de la science économique - P.U.F. -
Collection "Thémis" - 1973, Paris
- DOEB Maurice Etudes sur le développement du capitalisme -
Maspéro - 1969, Paris
- DOLLOT Louis Culture individuelle et culture de masse - Que
sais-je ? n° 1552 - P.U.F. - 1978, Paris
- DORT Bernard Théâtre Public, 1953-1966 - Le Seuil - 1967, Paris
- DORT Bernard Théâtre réel, 1967-1970 - Le Seuil - 1971, Paris
- DORT Bernard Théâtre en jeu, 1970-1978 - Le Seuil - 1979, Paris
- DOUGLAS Susan "Culture et comportement d'achat" - Encyclopédie
DUBOIS Bernard du Marketing volume 1 - juin 1977, Paris
- DUMAZEDIER Joffre Sociologie empirique du loisir - Le Seuil - 1974,
Paris
- DUVIGNAUD Jean L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien -
Gallimard - 1965, Paris
- DUVIGNAUD Jean Les Ombres collectives - P.U.F. - 1973, Paris
- DUX Pierre "Le développement des activités théâtrales" - Rap-
port au Conseil Economique et Social - séance du
25 octobre 1977

-- E --

- ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS Quinzième publication - décembre 1978
- EMTHOVEN Jean-Paul "La comédie humaine selon Bourdieu" - Le Nouvel Observateur, numéro 782 - novembre 1979
- EXPANSION (L') Supplément au numéro 135 - Novembre/décembre 1979

-- F --

- FAURE Elie Histoire de l'Art - Editions Jean-Jacques Pauvert - 1964, Paris

-- G --

- GALBRAITH J.K. Le Nouvel Etat industriel, essai sur le système économique américain - Gallimard - 1978, Paris
- GALLAIS-HAMONNO G. Analyse économique de la demande de loisirs - Futuribles - S.E.D.E.I.S. - 1972, Paris
- GAUDIBERT Pierre "Le marché de l'Art " - Encyclopaedia Universalis - volume 2 - 1978, Paris
- GIBIER Henri "Les Problèmes financiers du cinéma français" - Le Nouvel Economiste - 30 janvier 1978
- GIDE Charles
RIST Charles Histoire des doctrines économiques (2 vol.) - Sirey - 1959, Paris
- GIRARD Augustin "Les industries culturelles" - Futuribles numéro 17 septembre/octobre 1978, Paris
- GIRAUDON René Démence et mort du théâtre - Casterman - 1971
- GODARD Colette Le Théâtre depuis 1968 - Editions J.C.Lattes - 1980, Paris
- GRIEFTE Xavier Analyse économique de la bureaucratie - Economica - 1981, Paris
- GROTOVSKI Jerzy Vers un théâtre pauvre - Editions La cité-L'Age d'Homme - 1971, Lausanne
- GUETTA Pierre Le Théâtre et son public - enquête réalisée par la SEMA - Ministère des Affaires culturelles - 1966
- GUETTIE Georges Etude Inter-théâtres

-- H --

HENNION Antoine L'économie du disque en France - Documentation
VIGNOLLE Jean-Pierre Française - 1978, Paris

HUET Armel Capitalisme et industries culturelles -
ION Jacques Presses Universitaires de Grenoble - 1978
LEFEBVRE Alain
MIEGE Bernard
PERON René

-- I --

ILLICH Ivan Le chômage créateur - Le Seuil - 1977, Paris

INSEE Données Sociales - 1978

INSEE Les Comptes de la Nation 1980
Les Comptes de la Nation 1981

INSEE La consommation des ménages en base 1971 - Les
Collections de l'INSEE numéro 89 M, 1981

-- J --

JEANSON Francis L'action culturelle dans la cité - Le Seuil -
1973, Paris

JOURDHEUIL Jean Le Théâtre, l'artiste, l'Etat - Edition l'Echappée
belle /Hachette - 1979, Paris

JOURNAL DES numéros 4, 5, 10 et 12
ATHEVAINS

-- K --

KANT Emmanuel Critique du jugement - Vrin - 1946, Paris

KUHN Thomas La structure des révolutions scientifiques -
Flammarion - 1972, Paris

-- L --

LANG Jack L'Etat et le théâtre - Pichon et Durand-Auzias
1968, Paris

LANGER S.K. Aesthetic and the Arts - Mc Graw Hill - New York
1978

LAUFER Romain Le Prince Bureaucrate - Flammarion - 1982, Paris
PAREDEISE Catherine

- LAURENT Jeanne La République et les Beaux Arts - Julliard - 1955, Paris
- LECLERC Guy Les grandes aventures du théâtre - Les Editeurs Français réunis - 1965, Paris
- LEFEBVRE Alain La Politique culturelle des collectivités locales à travers leur budget - Thèse d'Etat - Université Paris I - 1971
- LEFEVRE Bruno Audiovisuel et télématique dans la cité - La Documentation Française - 1979, Paris
- LEMEL Yannick "Les budgets-temps des citoyens" - Les Collections de l'INSEE - série M numéro 33 - mars 1974
- LEMEL Yannick "Les emplois du temps des citoyens" - Résultats provisoires de l'enquête 'emplois du temps' 1974-1975 - décembre 1978
- HUET M.T.
ROY Caroline Mercator, théorie et pratique du marketing - Dalloz - 1974, Paris
- LENDREVIE Jacques
LAUFER Romain
LINDON Denis
- LEROY Dominique Economie des Arts du spectacle vivant - Thèse d'Etat - Université Paris I - 1977
- LEROY Dominique Economie des Arts du spectacle vivant - Economica - 1980, Paris
- LEVY-GARBOUA "La nouvelle théorie du consommateur et la formation des choix" - Revue Consommation numéro 3, 1976, Paris
- L'HARDY Ph. "Esquisse d'une typologie des budgets de famille" - Les Collections de l'INSRE - unité de recherche - septembre 1979

-- M --

- MALINVAUD Edmond Leçons de théorie microéconomique - Dunod - 1971, Paris
- MARCUSE Herbert Eros et Civilisation - Les Editions de Minuit - 1963, Paris
- MARCUSE Herbert Culture et société - Les Editions de Minuit - 1970, Paris
- MARCUSE Herbert La dimension esthétique - Le Seuil - 1979, Paris
- MARX Karl Introduction générale à la critique de l'économie politique - La Pléiade - Gallimard - 1968, Paris
- MARX Karl Critique de l'économie politique - La Pléiade - Gallimard - 1968, Paris
- MARX Karl Matériaux pour l'économie - La Pléiade - Gallimard 1968, Paris

MARX Karl Fondements de la critique de l'économie politique -
Editions Anthropos - Collection 10/18

MINISTERE DE LA CULTURE Annuaire statistique de la Culture 1960-1970 -
La Documentation Française - 1977, Paris (4 vol.)

MINISTERE DE LA CULTURE Annuaire statistique de la Culture 1970-1974 -
La Documentation Française - 1978, Paris (2 vol.)

MINISTERE DE LA CULTURE Vie culturelle et Pouvoirs Publics
La Documentation Française - 1972, Paris

MINISTERE DE LA CULTURE Des chiffres pour la Culture -
La Documentation Française - 1980, Paris

MINISTERE DE LA CULTURE Pratiques culturelles des Français, enquête de 1973
La Documentation Française - 1974, Paris (2 vol.)

MINISTERE DE LA CULTURE Un projet pour le théâtre
La Documentation Française - 1980, Paris

MINISTERE DE L'INDUSTRIE "Les nouveaux produits de l'électronique grand
public" - Etudes de politique industrielle n° 21 -
La Documentation Française - 1978, Paris

MONDE (LE) "L'organisation du théâtre en France"
16 novembre 1977

MONDE (LE) "Quelques remèdes contradictoires pour guérir
l'institution théâtrale" - 24 novembre 1977

MONDE (LE) "Le Théâtre en France " - Dossiers et Documents -
numéro 46 - décembre 1977

MONDE (LE) "La durée du travail" - Dossiers et Documents -
numéro 70 - avril 1980

-- N --

NOTES ET ETUDES DOCUMENTAIRES Les industries culturelles - n° 4.535 & 4.536
15 novembre 1979 - La Documentation Française - Paris

NOUVELLE CRITIQUE (LA) mensuel numéro 90 - janvier 1976 - Paris
mensuel numéro 126 - juillet-août 1979 - Paris

-- P --

PANDOLFI Vito Histoire du théâtre - Marabout Université -
1968, Verviers (5 vol.)

PIGNARRE Robert Histoire du théâtre - Que sais-je ? numéro 160
10° édition - P.U.F. - 1974, Paris

POUGNAUD Pierre Théâtres, quatre siècles d'architecture et
d'histoire - Les Editions du Moniteur - 1980, Paris

PROBLEMES ECONOMIQUES ET SOCIAUX "Le cinéma : crise ou mutation ?" - numéro 381 -
1er février 1980 - La Documentation Française -
Paris.

PUBLIC Revue de la Comédie de Saint-Etienne

-- R --

- REITTER Roland Structures de pouvoir et identité de l'entreprise -
LARCON Jean-Paul Nathan - 1979, Paris
- RICARDO David Principes de l'économie politique et de l'impôt -
Londres - 1817.
- RIESMAN David La foule solitaire - Arthaud - 1964, Paris
- RIGAUD Jacques La Culture pour vivre - Gallimard - 1975, Paris
- RITE The Coming Society and the Role of the Telecommu-
nications - Tokyo, 1975
- ROUBINE Jean-Jacques Théâtre et mise en scène 1880-1980 - P.U.F. -
1980, Paris
- ROZENTAL Geneviève "Le théâtre en France" - Notes et Etudes documen-
taires n°3.907 & 3.908 - juillet 1972 - La Documen-
tation Française - Paris
- RYANS A.B. & "Consumer Dynamics in Nonprofit Organizations" -
WEINEBERG C.B. Journal of Consumer Research , volume 5 - sept. 1977

-- S --

- SALOMON Michel "Les industries culturelles : réflexions d'ensemble"
d'ORGLANDES Roger Le Progrès scientifique numéro 193 - La Documentati-
Française - mars/avril 1978, Paris
- SCITOVSKY Tibor L'économie sans joie - Calmann-Lévy - 1978, Paris
- SERVO Analyse sectorielle de l'édition - Cercle de la
Librairie - 1975, Paris (2 vol.)
- SEYS B. "Les horaires de travail en 1974" - Economie et
statistique numéro 69 - juillet/août 1975 - INSEE
- SIMON Alfred Dictionnaire du théâtre français contemporain -
Larousse - 1970, Paris
- SOUCHON Michel La télévision et son public - I.N.A. - La Documen-
tation Française - 1978, Paris
- STANISLAVSKI C. La formation de l'acteur - Payot - 1969, Paris
- SZALAI A. The use of time; daily activities of urban and sub-
urban populations in twelve countries - Mouton - 1977

-- T --

- TEMKINE Raymonde L'entreprise théâtre - Edition Cujas - 1967, Paris
- TEMKINE Raymonde Mettre en scène au présent, Editions La Cité L'Age
d'Homme - Lausanne
tome I : 1977 tome II : 1979

- TEP-ACTUALITE Revue du Théâtre de l'Est Parisien
THEATRE/PUBLIC Revue bimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers
n° 10 : avril 1976
n° 19 : janvier 1978
n° 28 : troisième trimestre 1979
n° 33 : juin 1980
n° 37 : janvier/février 1981
n° 42 : novembre/décembre 1981
- TOUCHARD Pierre-Aimé Dionysos, apologie pour le théâtre (suivi de L'Amateur de théâtre) - Le Seuil - 1949, Paris
- TRAVAIL THEATRAL Cahiers trimestriels
- TROGNON Alain "L'équipement des ménages en biens durables au début de 1978" - Les Collections de l'INSEE, série M numéro 71 - février 1979, Paris

-- V --

- VESSILLIER Michèle La crise du théâtre privé - P.U.F. - 1973, Paris
- VILAR Jean De la tradition théâtrale - Gallimard - 1963, Paris
- VILAR Jean Le Théâtre, service public - Gallimard - 1975, Paris

-- Z --

- ZARCA Bernard "Le concept de capital culturel" - Revue Consommation - n° 1, 1978
- ZIMMER Christian Procès du spectacle - P.U.F. - 1977, Paris

L I S T E D E S T A B L E A U X
E T D E S G R A P H I Q U E S

TABLEAUX

	pages
N° 1 - répartition des dépenses culturelles de l'Etat par Ministères en 1978	18
N° 2 - principaux produits culturels	49
N° 3 - partage des produits culturels entre secteur public et secteur privé	75
N° 4 - producteurs et formes juridiques relatifs aux sept types de biens culturels	78
N° 5 - principales propriétés des produits culturels "archaïques"	88
N° 6 - principales propriétés des produits culturels "modernes"	89
N° 7 - principales propriétés des produits connexes	90
N° 8 - produits de l'électronique grand public : ordre de grandeur des marchés mondiaux 1980-1985	123
N° 9 - marchés actuels et futurs de quelques produits audiovisuels	137
N° 10 - classification des émissions diffusées par les trois chaînes nationales	145
N° 11 - financement des organismes issus de l'O.R.T.F.	149
N° 12 - parts du marché français des firmes discographiques selon les genres musicaux vers 1975	153
N° 13 - dépenses des ménages en produits culturels 1970-1977	168
N° 14 - comparaisons des domaines d'étude des deux grandes enquêtes statistiques portant sur le loisir	178
N° 15 - évolution de la législation sur la durée du travail en France	189
N° 16 - durée hebdomadaire moyenne du travail de 1946 à 1976 moyenne annuelle, ouvriers et employés - toutes activités	191
N° 17 - durée hebdomadaire moyenne du travail des salariés par sexe et catégorie socio-professionnelle en avril 1975	194
N° 18 - appréciation de l'effet d'aspiration	199
N° 19 - nomenclature des activités : enquêtes sur les budgets-temps des citoyens 1966 - 1967 - 1974	207 & 208
N° 20 - emploi du temps moyen d'une journée quelconque des citoyens de 18 ans et plus selon le sexe, l'activité et l'état matrimonial	210 & 212
N° 21 - durée journalière moyenne consacrée par les femmes au temps libre, selon la CSP du chef de ménage	215
N° 22 - durée journalière moyenne consacrée par les femmes au temps libre, selon le jour de la semaine	216



	pages
N° 23 - durée journalière moyenne consacrée par les hommes au temps libre, selon la CSP du chef de ménage	217
N° 24 - durée journalière moyenne consacrée par les hommes au temps libre, selon le jour de la semaine	218
N° 25 - durée du temps libre selon trois jours de la semaine pour la population active	221
N° 26 - fréquence de quelques activités de loisir	227
N° 27 - dépenses de culture et loisir en 1974	229
N° 28 - durée journalière moyenne consacrée aux différentes activités du temps libre en 1974	231
N° 29 - structure de la clientèle de différents spectacles selon le niveau de diplôme	241
N° 30 - C.S.P. majoritaires dans le public des arts du spectacle vivant	242
N° 31 - produits culturels "modernes" : modalités relatives à la demande de livres et de musique enregistrée	247
N° 32 - modalités d'écoute de la radio et de la télévision	250
N° 33 - audience de quelques émissions de radio et de télévision	254
N° 34 - caractéristiques du marché des principaux produits connexes	259
N° 35 - caractéristiques générales de la consommation des produits culturels selon le type de produits	261
N° 36 - données économiques générales : évolution 1960 - 1979	263
N° 37 - répartition de la population française selon la C.S.P. individuelle	265
N° 38 - taux d'équipement des ménages en divers biens durables : évolution 1960 - 1980	268
N° 39 - loisirs et pratiques culturelles : comparaison 1967 - 1974	270
N° 40 - évolution du marché ou du parc de différents biens culturels 1960 - 1979	272
N° 41 - relations entre pratiques culturelles et variables socio-démographiques	285
N° 42 - caractéristiques des sept types de pratiques culturelles	287 & 289
N° 43 - classes sociales et goûts de classe	304
N° 44 - localisation, capacité et date de construction des théâtres privés parisiens	347
N° 45 - répertoire du Théâtre de l'Oeuvre depuis 1945	349
N° 46 - budget de l'Association de Soutien pour le Théâtre Privé en 1981	349

	pages
N° 47 - programme des Galas Karsenty-Herbert : saison 1980/81	357
N° 48 - quelques ratios caractéristiques du budget des Théâtres Nationaux en 1979	358
N° 49 - quelques ratios caractéristiques du budget des Centres Dramatiques Nationaux en 1980	364
N° 50 - Centres Dramatiques Nationaux : personnel permanent et infrastructure disponible dans la ville d'implantation	366
N° 51 - Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse : identité et subventions de l'Etat	369
N° 52 - subventions de l'Etat aux compagnies indépendantes en 1980	373
N° 53 - évolution de l'audience du théâtre (1964 - 1973)	386
N° 54 - activité des Théâtres Nationaux, des Centres Dramatiques et des théâtres privés (de 1960-61 à 1979-80)	388
N° 55 - audience de quelques émissions de télévision en décembre 1973 et en décembre 1978	392
N° 56 - fréquentation du théâtre au moins un fois au cours des douze derniers mois en 1967 et en 1973	395
N° 57 - fréquentation du théâtre en 1980 (analyse socio-démographique)	402
N° 58 - structure du public de deux Théâtres Nationaux	415
N° 59 - structure du public des Centres Dramatiques Nationaux	417
N° 60 - structure du public des théâtres privés	418
N° 61 - structure du public des compagnies indépendantes	418
N° 62 - Tournées Karsenty-Herbert : évolution relative de certains paramètres et postes budgétaires entre 1969-70 et 1979-80	431
N° 63 - évolution de l'aide de l'Etat aux compagnies dramatiques et à la création dramatique (1970 - 1980)	443
N° 64 - évolution du nombre de dossiers traités par la Commission d'Aide aux Compagnies Dramatiques entre 1971 et 1980	444
N° 65 - subventions des Collectivités locales aux Centres Dramatiques Nationaux	448
N° 66 - 25 ans de Décentralisation (1947 - 1972) : les auteurs	463
N° 67 - les recouvrements de la clientèle des théâtres (saison 1963- 1964)	480

TABLEAUX FIGURANT EN ANNEXE

	pages
N° 68 - Consommation des ménages classée par fonctions : poste 7 (valeur en milliers de francs courants)	585
N° 69 - Consommation des ménages classée par fonctions : poste 7 (indices de volume - 1970 = 100)	586
N° 70 - Consommation des ménages classée par fonctions : poste 7 (indices de prix - 1970 = 100)	587
N° 71 - Consommation des ménages classée par produits (valeur en milliers de francs courants)	588 & 589
N° 72 - Consommation des ménages classée par produits (indices de volume - 1970 = 100)	590 & 591
N° 73 - Consommation des ménages classée par produits (indices de prix - 1970 = 100)	592 & 593
N° 74 - Les Théâtres Nationaux en 1980	595
N° 75 - Subventions de fonctionnement de l'Etat aux Théâtres Nationaux entre 1960 et 1980 (milliers de F. courants)	596
N° 76 - Subventions de fonctionnement de l'Etat aux Théâtres Nationaux entre 1960 et 1980 (milliers de F. 1970)	597
N° 77 - Nombre de représentations théâtrales données par les Théâtres Nationaux	599
N° 78 - Nombre de spectateurs aux représentations théâtrales données par les Théâtres Nationaux	599
N° 79 - Les Théâtres de la Décentralisation - bref historique	601 à 604
N° 80 - Subventions de l'Etat aux Théâtres de la Décentralisation entre 1960 et 1980 (milliers de francs courants)	605
N° 81 - Evolution entre 1960 et 1980 des subventions de l'Etat aux vingt C.D.N. existant en 1980 (milliers de francs 1970)	606
N° 82 - Nombre de représentations théâtrales données par les 20 C.D.N. existant en 1980	612
N° 83 - Nombre de spectateurs aux représentations théâtrales données par les 20 C.D.N. existant en 1980	613

GRAPHIQUES ET ENCADRES

pages

Graphiques :

N° 1	: durée hebdomadaire moyenne du travail selon les secteurs, (ouvriers et employés (1955 - 1980)	193
N° 2	: Pratiques culturelles des Français - Analyse factorielle des correspondances	293
N° 3	: Espace des positions sociales et espace des styles de vie	302
N° 4	: Evolution de la fréquentation des théâtres (1960-1980)	387
N° 5	: Evolution du Revenu National par tête et des recettes totales des théâtres privés parisiens	398
N° 6	: Position du théâtre et de quelques autres activités culturelles dans l'espace social	406
N° 7	: Evolution des subventions de l'Etat aux théâtres (milliers de francs 1970)	436

Graphiques figurant en annexe :

N° 8	: Subventions de fonctionnement de l'Etat aux Théâtres Nationaux entre 1960 et 1980 (milliers de F. 1970)	598
N° 9	: Nombre de spectateurs aux représentations théâtrales données par les Théâtres Nationaux	600
N° 10	: Evolution entre 1960 et 1980 des subventions de l'Etat aux Centres Dramatiques Nationaux (milliers de F. 1970)	607 à 611
N° 11	: Nombre de spectateurs aux représentations théâtrales données par les 20 Centres Dramatiques Nationaux	614 à 618

Encadrés :

- Organigramme du Ministère de la Culture et de la Communication	15
- Système élargi de Comptabilité Nationale : les comptes satellites	20
- Satellites de télévision directe : zone de desserte des principaux pays européens	133
- Cycle de production des émissions et structure des organismes issus de l'O.R.T.F.	150
- J.M. PIEMME : "L'action culturelle dans tous ses états" (extraits)	457
- <u>Autrement</u> : "La Culture et ses clients" (extraits)	459 et 460
- Jacques KRAEMER (ATAC-Informations n° 84) (extraits)	461
- Les hommes de la Décentralisation (biographies succinctes)	497, 499, 501
- La nouvelle génération (biographies succinctes)	503 et 505
- C.D.N.A. : Rapport moral de G.LAVAUDANT (extraits)	530
- Controverse D. MESGUICH-A. SIMON (extraits)	544

T A B L E D E S
M A T I E R E S

INTRODUCTION GENERALE

Problématique et méthodologie	6
Délimitation du champ culturel	11
Aperçu historique	28

PREMIERE PARTIE : LES CONDITIONS GENERALES DE PRODUCTION ET D'ECHANGE DES PRODUITS CULTURELS

CHAPITRE I - L'OFFRE	44
section 1 - la spécificité des produits culturels	44
§ 1 définition des produits culturels	44
§ 2 principales propriétés des produits culturels	60
section 2 - classification des produits culturels	68
§ 1 les principales classifications possibles	68
1) selon la nature de l'output	68
2) selon la nature de l'échange	69
3) distinction entre secteur public et secteur privé	71
4) selon le statut juridique du producteur	74
§ 2 la classification adoptée	81
1) le critère retenu	81
2) les difficultés d'application du critère	84
3) les deux catégories de produits culturels	85
4) les produits connexes	86
§ 3 croisement des catégories obtenues avec d'autres critères	87
section 3 - cycle de production et structure industrielle	95
§ 1 les produits "archaïques"	98
1) les produits non reproductibles : le marché de la peinture	100
2) les produits semi-reproductibles : le spectacle vivant	106
3) la logique de la différence	112
§ 2 les produits connexes	116
1) nature des produits connexes	118
2) caractéristiques générales de l'offre de produits connexes : l'exemple du magnétoscope	120
3) le développement de l'audiovisuel et son influence probable sur la vie sociale en général et culturelle en particulier	129

	pages
§ 3 les produits "modernes"	139
1) les émissions de télévision	142
2) les produits modernes dont la diffusion repose sur l'utilisation d'un support matériel reproductible : l'exemple du disque	151
3) la dialectique de la différence et de la répétition	157
conclusion du chapitre 1	164
CHAPITRE II - LA DEMANDE	171
section 1 - signification économique du loisir	174
§ 1 culture et loisir	174
§ 2 caractéristiques des activités de loisir	180
section 2 - la détermination du temps de loisir	187
§ 1 la diminution du temps consacré au travail	188
1) tendance à long terme	188
2) effets contraires	196
§ 2 le poids des autres contraintes et la détermination du temps de loisir	203
1) les sources statistiques utilisées	204
2) les résultats	209
section 3 - l'utilisation du temps de loisir	222
§ 1 les sources statistiques	222
§ 2 résultats d'ensemble	224
1) critiques méthodologiques	224
2) tableaux synthétiques et premiers commentaires	228
§ 3 la demande culturelle	236
1) la demande de biens culturels "archaïques"	238
2) la demande de biens culturels "modernes"	244
3) la demande de produits connexes	256
4) conclusion	260
§ 4 évolution des consommations culturelles : substitution et complémentarité	264
1) croissance des consommations de culture et loisir	264
2) constitution par les ménages d'un patrimoine de biens durables et semi-durables	269

	pages
3) baisse de la fréquentation des spectacles	271
4) augmentation des achats de biens et services destinés à une utilisation au domicile et des pratiques individuelles domestiques	273
5) substitution et complémentarité	274
6) une nouvelle structuration du temps libre	275
section 4 - les variables explicatives	281
§ 1 les insuffisances des analyses économiques et économétriques	282
§ 2 les analyses statistiques effectuées par le Secrétariat d'Etat à la Culture	286
1) la typologie	288
2) l'analyse des corrélations et l'analyse factorielle des correspondances	290
3) intérêt et limites	296
§ 3 la théorie de la reproduction sociale	298
1) habitus et style de vie	299
2) un espace social à trois dimensions	301
3) Amour de l'Art et disposition esthétique	305
4) capital culturel et dimension esthétique	310
conclusion du chapitre 2	
DEUXIEME PARTIE : LA PLACE DU THEATRE DANS LE CHAMP CULTUREL - RELATIONS ENTRE ECONOMIQUE ET ESTHETIQUE	
INTRODUCTION	325
CHAPITRE I - LA PLACE DU THEATRE DANS LE CHAMP CULTUREL	336
section 1 - l'institution théâtrale française en 1980	336
§ 1 le secteur privé	343
1) situation générale	344
2) crise financière et rôle du Fonds de Soutien	351
3) les entreprises de tournées	356
§ 2 le secteur public	359
1) les Théâtres Nationaux	359
2) les Centres Dramatiques Nationaux	362
3) les Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse	370

	pages
§ 3 les compagnies indépendantes	371
§ 4 les cafés-théâtres	377
§ 5 les festivals	378
1) le Festival d'Avignon	379
2) le Festival d'Automne de Paris	379
section 2 - la demande de spectacles dramatiques en 1980	381
§ 1 évolution de la fréquentation de spectacles dramatiques (1950 - 1980)	381
1) les facteurs favorables à la fréquentation de spectacles dramatiques en France depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale	382
2) diminution sensible de la fréquentation et de l'audience des spectacles dramatiques	384
3) premiers éléments d'explication	391
§ 2 le public de théâtre en 1980 : marginalisation et diversification	400
1) marginalisation	400
2) diversification	407
conclusion du chapitre 1	
CHAPITRE II - LES RELATIONS ENTRE ECONOMIQUE ET ESTHETIQUE - L'EXEMPLE DU THEATRE	423
section 1 - de l'influence de l'Economique sur la place du théâtre dans le champ culturel	424
§ 1 le modèle de BAUMOL et ses implications	426
1) présentation simplifiée du modèle	426
2) le théâtre victime de la "loi BAUMOL"	430
3) une demande croissante de financement sur deniers publics	434
§ 2 perte d'audience et de prestige	450
1) le secteur privé : tous les symptômes de l'essoufflement	451
2) le secteur subventionné : à la recherche d'une vocation perdue	454
§ 3 une dépendance accrue vis à vis des bailleurs de fonds	466
1) du principe de régulation	467
2) le théâtre : un système de régulation à l'équilibre menacé	472
3) absence de volonté politique et amorce d'un désengagement de l'Etat	476

	pages
section 2 - de l'influence de l'Economique sur les choix esthétiques	478
§ 1 le secteur privé : une identité menacée	479
1) s'organiser pour survivre	479
2) une action bénéfique ... mais insuffisante	483
3) une identité menacée	489
§ 2 le secteur à vocation non commerciale : le développement d'une logique de différence	495
1) une activité qui se replie sur elle-même	495
2) une logique de différence	516
3) renforcement du processus et risques encourus	534
conclusion du chapitre 2	548
 CONCLUSION GENERALE	 553
 BIBLIOGRAPHIE	 561
 LISTE DES TABLEAUX ET DES GRAPHIQUES	
Tableaux	571
Tableaux figurant en annexe	574
Graphiques et encadrés	575
 TABLE DES MATIERES	 577
 ANNEXE 1 - CONSOMMATIONS CULTURELLES	 584
1.1 Poste 7 (loisirs, spectacles, enseignement culture)	585
1.2 Consommation classée par produits	588
 ANNEXE 2 - DONNEES RELATIVES AUX THEATRES NATIONAUX ET AUX CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX	 594
2.1 Théâtres Nationaux	595
2.2 Centres Dramatiques Nationaux	601
 ANNEXE 3 - MONOGRAPHIES	 619
3.1 Théâtre National de Chaillot	620
3.2 Théâtre de l'Est Parisien	638
3.3 Théâtre de la Commune d'Aubervilliers	657
3.4 Comédie de Saint-Etienne	675
3.5 Spectacles de la Vallée du Rhône	695
3.6 Les Athévains	716

VU : Le Président :

M.

Vu : Les Suffragants :

MM.

VU : Le Président de l'Université de PARIS I PANTHEON-SORBONNE

Pour le Président, le professeur délégué



J. LECAILLON

