

L'Annuaire théâtral 49

Revue québécoise d'études théâtrales



HÉRITAGES ET FILIATIONS DU THÉÂTRE POPULAIRE

SQET/UQUAM

L'Annuaire théâtral

n° 49, printemps 2011

Héritages et filiations du théâtre populaire

SQET/UQAM

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec l'Université du Québec à Montréal. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Yves Jubinville, directeur (Université du Québec à Montréal)
Hervé Guay, président de la Société québécoise d'études théâtrales (Université du Québec à Trois-Rivières)
Louise Ladouceur, rédactrice en chef (Université d'Alberta)

Comité de rédaction

Pauline Bouchet (Paris 3 - UQAM), Jeanne Bovet (Université de Montréal), Hervé Guay (Université du Québec à Trois-Rivières), Yves Jubinville (UQAM), Louise Ladouceur (Université d'Alberta), Jean-Paul Quéinnec (Université du Québec à Chicoutimi), Catherine Sirois (UQAM)

Conseil scientifique

Jean-Marie Apostolidès (Université Stanford), Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Leanore Lieblein (Université McGill), Jane Moss (Duke University), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Université Stanford), Irène Perelli-Contos (Université Laval), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordination de l'édition et mise en page : Benoît Gauthier
Révision linguistique : Benoît Gauthier
Correction d'épreuves : Benoît Gauthier et Stéphanie Massé
Gestion des abonnements : Sara Thibault
Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)
Réalisation graphique : Daniel Dufour
Illustration de la couverture : *Grand Fracas issu de rien, cabaret spectral*.
Création collective sur un concept de Pierre Guillois, 2011. © David Siebert.

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Yves Jubinville, directeur
Centre de recherches théâtrales (CERT)
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8
Tél. : 514-987-3000, poste 2527
Télec. : 514-987-7881
Courriel : jubinville.yves@uqam.ca

Partenaires

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Chaire de recherche du Canada en dramaturgie
sonore au théâtre (UQAC)
Université du Québec à Montréal

L'Annuaire théâtral est disponible sur la
plate-forme Éudit à l'adresse suivante :
<http://www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html>

Édition

Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) Canada H3C 3P8
www.uqam.ca
jubinville.yves@uqam.ca

ISSN : 0827-0198
ISSN : 1923-0893 (EN LIGNE)
Dépôt légal, 3^e trimestre 2011
Bibliothèque et Archives Canada
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui
du Conseil de recherches en sciences
humaines du Canada (CRSH)

Sommaire

- La tradition populaire à l'épreuve du présent 5
Yves Jubinville

HÉRITAGES ET FILIATIONS DU THÉÂTRE POPULAIRE

- S'approprier l'héritage historique du théâtre populaire : étude de cas 9
Marion Denizot et Bénédicte Boisson
- Les actualisations d'un idéal théâtral au Théâtre du Peuple 13
- Maurice Pottecher
Bénédicte Boisson
- Roger Planchon : héritier et / ou fondateur 33
d'une tradition de théâtre populaire
Marion Denizot
- Du TNP de Roger Planchon au TNP de Christian Schiaretti 53
D'une exemplarité du « théâtre public » à l'autre ?
Bérénice Hamidi-Kim
- « Élitaire pour tous » : oxymore ou pléonasme ? 77
Brigitte Joinnault
- Les visions d'un théâtre populaire à Aubervilliers sous les directions de 93
Gabriel Garran et de Didier Bezace
Daniel Urrutiaguer
- Du théâtre populaire au Québec 113
ou la généalogie d'un mythe moderne (1968-1999)
Yves Jubinville

DOCUMENTS

- Entretien avec Pierre Guillois, directeur du Théâtre du Peuple
- Maurice Pottecher (Bussang, Vosges) de 2005 à 2011 131
Bénédicte Boisson
- Entretien avec Christian Schiaretti, directeur du Théâtre national
populaire (TNP) de Villeurbanne depuis 2002 141
Bérénice Hamidi-Kim

PRATIQUES & TRAVAUX

- François Delsarte et la fortune de ses travaux 153
Benoît Gauthier
- « Le geste s'étend et serpente de la tête aux pieds » 157
Elena Randi
- François Delsarte et le jeu classique de l'acteur 175
Benoît Gauthier
- Série de gestes pour exercices*, François Delsarte 189
Benoît Gauthier

NOTES DE LECTURE

- GUAY, Hervé, *L'éveil culturel : Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914* 201
Catherine Sirois
- CHÉNETIER-ALEV, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain :*
Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse,
Daniel Danis, Sarahn Kane 207
Marie-Christine Busque

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

- The Drama Review • Canadian Theatre Review • Theatre Journal*
• New Theatre Quarterly 215
Tanya Déry-Obin
- Résumés des articles / Abstracts 221
Notices biographiques des collaboratrices et des collaborateurs

La tradition populaire à l'épreuve du présent

Un débat semble vouloir reprendre sur la place du théâtre populaire dans les sociétés contemporaines. L'emploi de cette expression apparaît déjà, diront certains, comme une forme de provocation. Les beaux jours du théâtre populaire, pour s'en tenir à l'expérience française, seraient derrière nous et la revendication de cet héritage susciterait actuellement sinon un haussement d'épaulement, du moins un doute sur la possibilité même de concevoir un théâtre pour un public non initié. Et pourtant, le présent dossier, dirigé par Marion Denizot et Bénédicte Boisson, toutes deux maîtres de conférences à l'Université Rennes 2, veut montrer l'actualité de ce qu'il faut bien appeler une « vision » du théâtre, à défaut d'être un ensemble stable de conventions et de pratiques dramaturgiques et scéniques, qui s'élabore autour d'un engagement de la scène à l'égard du peuple.

Débat donc puisqu'aujourd'hui comme hier il ne semble pas y avoir de consensus sur le sens précis de cette appellation comme sur les formes que revêt le théâtre populaire. Là où, en France, des metteurs en scène comme Planchon, Vilar et Vitez se sont assurés une postérité par le biais de créateurs qui ne manquent pas une occasion d'afficher leur filiation à ces maîtres, il s'en trouve d'autres qui ont pris fait et cause d'un changement radical de paradigme et font la pari de réinventer le théâtre populaire. En tout état de cause, ce que les articles présentés ici veulent unanimement faire valoir, c'est néanmoins la réalité d'une pratique, soutenue par un certain idéal démocratique issu des bouleversements sociaux qui ont marqué le XX^e siècle, constituant un marqueur identitaire puissant à la fois pour la communauté théâtrale et la société françaises.

Par comparaison, le théâtre québécois offre, à la lumière d'un parcours historique limité aux quarante dernières années, la démonstration de ce que l'on serait tenté de qualifier de tradition inachevée du théâtre populaire. Expression très ouvertement utilisée dans les années soixante et soixante-dix, à la faveur de l'éclosion d'une dramaturgie nationale affichant la prétention d'être l'expression du peuple québécois émancipé, la formule n'a

pourtant jamais donné lieu à la construction d'un projet institutionnel qui en aurait assuré la pérennité. Et pourtant, là encore, l'expression a fait florès dans le milieu du théâtre où s'expriment, périodiquement, des professions de foi en faveur d'un théâtre qui réaffirmerait son lien avec la société.

L'ensemble des études présentées dans le cadre du dossier sur le théâtre populaire soulève, on l'aura compris, la question cruciale de la transmission, de l'héritage, bref de la tradition. Dans la section « Pratiques et travaux », le lecteur prendra la pleine mesure de cette dimension dans les textes consacrés cette fois à François Delsarte, penseur et pédagogue du mouvement au XIX^e siècle, dont les écrits et les enseignements ont marqué plusieurs générations de chorégraphes, metteurs en scène, formateurs et théoriciens de la scène moderne. Longtemps ignorée, même si le nom refait ici et là surface dans les travaux sur la théorie du jeu et l'enseignement de la danse, la pensée de Delsarte ferait aujourd'hui un retour en force, notamment à la faveur des travaux d'excavation effectués par le responsable de ce dossier, Benoît Gauthier, auteur d'une thèse récente sur ce sujet qui vise à retracer la genèse des principes delsartiens de l'expression en soumettant les écrits de l'auteur à l'épreuve de l'édition critique. Le dossier publié dans nos pages voudrait en donner un avant-goût en plus de montrer la place que Delsarte occupe dans la production savante actuelle.

En terminant, je voudrais souligner que la revue *L'Annuaire théâtral* est animée depuis janvier 2012 par un tout nouveau et dynamique comité de rédaction. Pauline Bouchet (UQAM, Paris 3), Jeanne Bovet (Université de Montréal), Hervé Guay (UQTR, président de la SQET), Louise Ladouceur (Université d'Alberta), Jean-Paul Quiennec (UQAC), Catherine Sirois (UQAM) et moi-même, Yves Jubinville (UQAM), sommes engagés à poursuivre la mission première de la revue qui est d'animer le milieu de la recherche théâtrale québécoise tout en gardant un œil ouvert sur le monde qui l'entoure. Notre souhait serait que ce numéro soit à la hauteur de cette ambition.

Yves Jubinville
Directeur

DOSSIER
HÉRITAGES ET FILIATIONS
DU THÉÂTRE POPULAIRE

*Sous la responsabilité
de Marion Denizot et de Bénédicte Boisson*

S'approprier l'héritage historique du théâtre populaire : étude de cas

Par la place donnée au peuple dans l'acte théâtral (comme acteur et / ou comme destinataire de la représentation), le théâtre populaire a constitué, en France, après la Seconde Guerre mondiale, une référence structurante dans la mise en place par l'État démocratique d'une intervention publique en matière culturelle. Cette référence a formé, au fil des années, non pas un modèle aux caractéristiques stables et pérennes, mais un ensemble de représentations, plus ou moins cohérentes et partagées. Inséré dans la mémoire collective du théâtre public, le théâtre populaire est devenu un « lieu de mémoire », pour reprendre la terminologie de Pierre Nora, c'est-à-dire un élément constitutif de l'identité du théâtre public, mais constamment actualisé, interrogé en fonction des enjeux du présent et d'une lecture renouvelée du passé.

Entre référence et révérence à un lieu de mémoire, comment la dynamique de la création et les impératifs de l'institution tracent-ils une voie originale, entre héritage imposé et filiation revendiquée ? Cette question sous-tend les textes présentés dans ce dossier qui fait le pari du croisement des temps historiques et des contextes nationaux.

En effet, la juxtaposition de la perspective québécoise et de l'histoire française permet de saisir les effets d'importation culturelle (la politique culturelle française ayant pu être pensée comme une « exception », voire un « modèle »), mais aussi de penser la singularité de chaque contexte national et de chaque temps historique.

L'histoire du théâtre au Québec est traversée, comme on sait, par une préoccupation identitaire, mais qui ne s'éclaire qu'à la lumière de deux problématiques concomitantes : la première pose l'établissement d'un théâtre professionnel, bénéficiant d'une autonomie économique relative, comme une condition essentielle à l'existence de l'institution théâtrale ; la seconde problématique postule que cette même institution, fondée en bonne partie sur le modèle français dans les années 1950 et 1960, a pu constituer pour toute une génération un empêchement à l'expression de l'originalité de la culture nationale. La perspective québécoise à ce dossier, offerte par Yves Jubinville, vise à démêler cette

contradiction en proposant l'analyse des discours qui ont jalonné la période de l'après-guerre aux années 1970 et 1980. Il s'agira de questionner, notamment, les significations que recouvrent dans ces discours les notions « françaises » de théâtre public et de théâtre populaire pour en saisir les usages et les variations comme pour en identifier les figures et les œuvres emblématiques qui façonnent, depuis lors, la mémoire collective.

Les contributions pour le cas français montrent que les processus d'actualisation du théâtre populaire ressortent de la métaphore du millefeuille : à chaque strate historique émerge une forme spécifique d'appropriation de l'héritage.

L'expérience du Théâtre du Peuple de Bussang, analysée par Bénédicte Boisson, s'inscrit dans un *continuum* historique long (depuis 1895) et forme un lieu d'observation idéal des variations des modes de lecture du projet d'un des fondateurs du théâtre populaire en France. L'entretien avec Pierre Guillois, qui fut directeur du Théâtre du Peuple de 2005 à 2011, complète l'article de Bénédicte Boisson. Marion Denizot et Brigitte Joinnault envisagent dans leur article comment les cas de Roger Planchon, fondateur du Théâtre de la Cité de Villeurbanne à Lyon et d'Antoine Vitez, fondateur du Théâtre des Quartiers d'Ivry, en banlieue parisienne, permettent de suivre les stratégies d'artistes qui revendiquent tout à la fois une forme de proximité et une volonté de détachement vis-à-vis de l'héritage de Jean Vilar et de la décentralisation dramatique de l'après Seconde Guerre mondiale, temps d'institutionnalisation des idéaux du théâtre populaire, un demi-siècle après son émergence. Bérénice Hamidi-Kim reprend, pour sa part, l'histoire du Théâtre National Populaire de Villeurbanne pour observer la succession de Roger Planchon et le processus d'héritage à l'œuvre dans la direction de son nouveau directeur, Christian Schiaretti. Un entretien avec ce dernier offre d'utiles prolongements à cette réflexion. Enfin, Daniel Urrutiaguer considère la situation du Théâtre de la Commune, à Aubervilliers, dans la « ceinture rouge » parisienne (car historiquement dirigée par le Parti communiste), fondé par Gabriel Garran au milieu des années 1960, puis dirigé par Didier Bezace depuis 1997, en interrogeant deux degrés, deux strates de l'histoire du théâtre public.

Ce dossier, par la diversité des cas évoqués, espère dresser un tableau incomplet, mais fidèle, de la complexité des mécanismes d'héritage et de filiation à l'œuvre dans l'émergence et le développement du théâtre public.

Nous souhaitons ici remercier Pierre Guillois et Christian Schiaretti pour les entretiens qu'ils nous ont accordés, les équipes du Théâtre du Peuple et du TNP de Villeurbanne pour leur disponibilité, ainsi que les photographes Christian Ganet, David Siebert et Victor Tonelli.

Enfin nous tenons à signaler que la partie française du dossier est issue d'une journée d'études qui s'est tenue le 6 novembre 2009 à l'Université de Rennes 2 (France), sous la responsabilité de Bénédicte Boisson et de Marion Denizot, dans le cadre du groupe de recherche «Identité(s) du théâtre public : généalogie d'une catégorie», dirigé par Marion Denizot, et soutenu par la Maion des Sciences de l'Homme en Bregagne (MSHB) et par le laboratoire Théâtre de l'Équipe d'accueil «Arts: pratiques et poétiques» (EA 3208).

Bénédicte Boisson et Marion Denizot

Bénédicte Boisson
Université de Rennes 2

Les actualisations d'un idéal théâtral au Théâtre du Peuple – Maurice Pottecher

« [L]a mémoire en effet est un cadre plus qu'un contenu, un enjeu toujours disponible, un ensemble de stratégies, un être-là qui vaut moins par ce qu'il est que par ce que l'on en fait » (Nora, 1984 :16).

Le Théâtre du Peuple, fondé en 1895 à Bussang (Vosges) par Maurice Pottecher, propose, depuis 117 ans et sans autre interruption que celles dues aux deux guerres mondiales, des spectacles associant amateurs et professionnels durant l'été¹. Il est reconnu comme la plus ancienne entreprise de théâtre populaire en France et possède une longévité soulignée comme unique. Pourtant, aucune véritable histoire n'en a été écrite à ce jour ; les chercheurs se concentrant généralement sur la période de création et de direction du théâtre par son fondateur, sans s'intéresser aux évolutions ultérieures de ce lieu.

Après le retrait de Pierre Richard-Willm, qui a, dès 1920, réalisé les décors et costumes de certains spectacles, puis assuré les mises en scène de textes du « Padre » de 1935 à 1967², la filiation naturelle semble s'être interrompue et la double question du choix d'un successeur et de la nature du projet à perpétuer s'est posée. Tibor Egervari, qui avait signé quelques mises en scène au Théâtre du Peuple au début des années 1960, assure la direction artistique du lieu entre 1972 et 1985. Il impulse progressivement un changement de répertoire, refusant de ne jouer que les textes de Maurice Pottecher. Cette remise en question de la tradition constitue le début de réorientations successives, de tensions et de choix nécessaires pour rendre à ce théâtre sa dimension novatrice, tout en restant fidèle à

son fondateur. Aujourd'hui, suite au rachat du bâtiment par l'État (2005) et à la signature d'une convention entre le Théâtre du Peuple, l'État et les collectivités territoriales (2003), l'entreprise semble stabilisée et un équilibre paraît avoir été trouvé entre le respect de l'héritage et le renouvellement, porté par les propositions des metteurs en scène qui sont nommés par l'association du Théâtre du Peuple pour un mandat de trois ans³.

Si l'évolution de ce théâtre – qui s'est progressivement institutionnalisé et professionnalisé, perdant ainsi en partie son caractère privé et sa dimension familiale – montre une prise de distance vis-à-vis de Maurice Pottecher, la figure de ce dernier reste cependant, aujourd'hui encore, un point de référence permanent. Au fil des années, la quête formulée par le fondateur n'a jamais été remise en cause : l'idéal d'un théâtre populaire a persisté, bien que les manières de l'actualiser aient pu changer, et un certain nombre des choix originels perdurent. La mémoire, comme « reconstruction continuellement actualisée du passé » plutôt que comme « restitution fidèle de celui-ci » (Candau, 1998 :1), est donc à l'œuvre au Théâtre du Peuple. L'hypothèse développée ici sera la suivante : si la référence à Maurice Pottecher est constante et dominante, si à son sujet se constitue une mémoire partagée, de manière essentiellement orale, c'est parce que sa figure permet le maintien de la singularité de ce lieu, défini originellement autour d'un idéal tentant de dépasser des contradictions importantes du monde théâtral de son époque et persistant jusqu'à nos jours, telles que la quête d'un public populaire alliée à l'excellence artistique ou la réunion des amateurs et des professionnels. La mémoire collective dont il fait l'objet – « portée par des groupes d'individus qui se reconnaissent dans des expériences et des représentations communes » (Haddam, 2008 : 34) – semble permettre de sauvegarder l'« esprit » de ce lieu et de fonder une identité collective, susceptible de rassembler les acteurs si divers que ce théâtre mobilise. Les archives du Théâtre du Peuple déposées à la Bibliothèque Nationale de France⁴, de même que des observations réalisées lors d'une étude menée dans les Vosges entre 2007 et 2008 et des entretiens effectués au cours de l'été 2009⁵, nourriront cette réflexion.

Les relectures de l'héritage

En fondant le Théâtre du Peuple, Maurice Pottecher donne un lieu à ce qui pouvait se présenter alors comme une utopie théâtrale. En quelques années, entre 1895 et 1913, il définit un projet stable, mais également les moyens de sa mise en œuvre réussie : un répertoire qu'il écrit précisément pour ce cadre et pour ses comédiens, amateurs et professionnels ; une scène qui s'ouvre sur la nature vosgienne ; des représentations gratuites pour les plus démunis, tout en gardant le souci de s'adresser à tous – le peuple qu'il vise est l'universel humain – et de renouveler l'art théâtral de son temps (voir Boisson, 2010). En

quelques années, avec l'aide de sa famille qui s'investit fortement dans l'aventure, il est ainsi reconnu, à Bussang, mais aussi au niveau national et même international, comme le porteur d'un projet novateur dont les réalisations, à la fois comme directeur, comme auteur et comme metteur en scène, viennent confirmer la possibilité d'existence du théâtre populaire. Cet homme incarne donc diverses fonctions habituellement partagées dans le champ théâtral et une utopie devenue réalité. Pour résumer rapidement le projet mis en œuvre à Bussang, nous reproduisons ici en partie le programme de 1899, année où furent joués deux textes de Maurice Pottecher :

Le Théâtre du Peuple a été fondé à Bussang (Vosges), le 1^{er} septembre 1895.

Dédié au peuple tout entier, il convie à ses fêtes dramatiques tous les citoyens, sans distinction de classe ni de fortune. Les spectacles qu'il donne sont accessibles aux plus humbles et s'adressent aux plus cultivés. À tous, il offre un plaisir et un enseignement.

C'est le premier de ce nom qui fut fondé en France ; il servit d'exemple et de modèle aux entreprises analogues, qui marquèrent dans notre pays la renaissance du Théâtre populaire.

Le Théâtre du Peuple donne des représentations gratuites et des représentations réservées. Chaque année on y joue une pièce nouvelle, tantôt un drame et tantôt une comédie. L'année suivante, cette pièce est représentée gratuitement, afin que tous ceux à qui leur fortune ne permet pas de payer leurs plaisirs puissent participer quand même à cet enseignement et à cette distraction.

Situé au flanc d'une colline, dans le beau décor des montagnes et des forêts vosgiennes, le Théâtre du Peuple garde le charme du plein air par son parterre qui reste à ciel ouvert, abrité seulement par un velum contre l'ardeur du soleil. Mais sa tribune et ses galeries de bois recouvert d'écorces offrent, en cas de mauvais temps, un abri aux spectateurs. Il contient plus de 2000 places.

Les vastes dimensions de la scène, dont le fond peut s'ouvrir sur le décor naturel des champs, se prêtent à des spectacles présentant un grand développement de mise en scène et de figuration et évoquant soit des souvenirs historiques et légendaires, soit des tableaux de la vie locale, des mœurs lorraines et des coutumes du pays. Ces spectacles comportent souvent de la musique et des chants.

Ils sont joués par une troupe d'acteurs populaires, réunissant en eux toutes les conditions sociales et qui apportent chaque année leur concours à cette entreprise, pour retourner ensuite, le rideau tombé, à leurs besognes ou à leurs études quotidiennes.

Les représentations ont lieu chaque année, au mois d'Août ou de Septembre. Elles sont données ordinairement un dimanche ou un jour de fête, dans l'après-midi. [...]

Depuis sa fondation, le Théâtre du Peuple a représenté les pièces suivantes : [suit la liste des pièces données jusqu'alors] (Théâtre du Peuple, 1899).

Dans ce texte, les divers éléments fondant la singularité et l'identité de ce lieu – et qui constitueront l'héritage à préserver – sont déjà présents. Ils ne varieront guère jusqu'en 1924, où l'originalité du Théâtre du Peuple est justifiée par la qualité artistique, le fond mobile, le répertoire et la troupe. Ces quatre éléments forment le socle commun guidant les pratiques jusqu'à la disparition de Maurice Pottecher qui écrit son dernier texte pour le Théâtre du Peuple en 1955.

De l'abandon du répertoire de Pottecher au public comme fondateur de l'esprit du lieu

Après le décès de Maurice Pottecher en 1960, aucun des éléments précédemment cités n'est remis en cause, mais, dès la décennie suivante, la question du répertoire sera soulevée. Dans un premier temps, les désirs du « Padre », « qui souhaitait qu'après lui, fussent reprises *Le Sotré de Noël*, *T'es pris Grillot*, *Le Lundi de la Pentecôte*, *C'est le vent*, *Jean de l'Ours*, et même *L'Héritage* » (Pottecher, 1981 : 22), sont respectés. Pierre Richard-Willm soutient l'idée des reprises et entre 1961 et 1970, seuls des textes de Pottecher sont joués⁶. Malgré cette apparente continuité, divers problèmes surgissent : le recrutement de bénévoles et la règle d'une majorité d'amateurs sur scène paraît de plus en plus difficile à respecter⁷, mais surtout, « se pose le problème des auteurs “ à jouer ” au Théâtre du Peuple » (Decombis, Pottecher : 142). En 1972, Tibor Egervari⁸ devient le nouvel animateur du lieu. Il propose de reprendre *Le mystère de Judas Iscariote* et rappelle dans le programme, qui est illustré des photographies de la création de la pièce en 1911, sa volonté de rester fidèle à la tradition. « Qu'on se rassure, l'équipe du Théâtre du Peuple trouve toujours son inspiration dans le retour aux sources [...]. Le Padre nous l'a appris, Pierre Richard-Willm nous y a habitués, et nous le pratiquons » (Egervari, *in* Chan : 160). Pourtant, dès 1973, plusieurs changements auront lieu. Il cite dans le programme, rompant pour la première fois la règle de l'anonymat, les noms des comédiens amateurs et des bénévoles des équipes artistiques et techniques. Surtout, il décide de monter *Les joyeuses commères de Windsor* dans une traduction de Frédéric Pottecher, en plus de la reprise de la pièce de l'année précédente. L'innovation est en réalité mesurée puisqu'en choisissant de mettre en scène l'auteur anglais traduit par le neveu de Maurice Pottecher, Tibor Egervari s'inscrit encore dans une tradition, certes plus mineure, ce qu'il ne manque pas de rappeler dans le programme de saison : d'autres textes que ceux du « Padre » ont déjà été présentés à Bussang ; Shakespeare avait été traduit et monté en 1902 par Maurice Pottecher et, en 1935, Frédéric Pottecher avait déjà écrit pour le Théâtre du Peuple (voir Egervari, *in* Théâtre du Peuple, 1973). Cependant, la presse, tout comme Frédéric Pottecher lui-même, décèle là un tournant dans l'histoire du théâtre.

Sous couvert de son inscription dans une voie déjà ouverte par le fondateur, l'évolution est en marche. En 1974, Egervari met en scène, non sans quelques contestations, *La Goualeuse*⁹ ; à partir de cette date, alterneront les saisons avec des textes de Pottecher et celles sans, où des auteurs de plus en plus divers seront présentés : Hugo, Labiche, Molière viennent compléter l'exploration des textes shakespeariens.

Sous la direction de Tibor Egervari, le discours quant à l'héritage évolue sensiblement, en même temps que l'image du lieu. En 1981, au cours de la présentation de saison, le metteur en scène, rappelle les spécificités de cette entreprise, raisons de sa remarquable longévité : « le lieu physique » tout d'abord, c'est-à-dire le théâtre lui-même (classé monument historique en 1975), mais aussi son fond s'ouvrant sur la nature, sa troupe et son public « dont la composition véritablement populaire contredit toutes les prédictions pessimistes des esthètes du jour » (Théâtre du Peuple, 1981). Au répertoire, Tibor Egervari substitue donc le public comme élément constitutif de l'identité du Théâtre du Peuple, thème qui sera souvent mentionné par les metteurs en scène qui lui succéderont¹⁰. En 1985, la non-exclusivité des textes de Pottecher semble définitivement acceptée puisque le metteur en scène prend la peine de justifier une pratique considérée jusque là comme une évidence : la reprise d'un texte du fondateur, en l'occurrence *Amys et Amyle*, pour une date anniversaire de la création du théâtre (Théâtre du Peuple, 1985).

Quand en 1986, Jean Chollet¹¹ succède à Tibor Egervari, la tentation muséale paraît écartée. Un communiqué de presse très laconique propose une inversion remarquable dans la présentation du répertoire : au Théâtre du Peuple, on joue « Molière et Hugo, Shakespeare et Labiche, Maurice Pottecher aussi (...) » (Théâtre du Peuple, 1986a). Le nouveau directeur, pour sa part, rend hommage à Tibor Egervari pour « le nouvel esprit qu'il s'est efforcé d'insuffler à Bussang » (Théâtre du Peuple, 1986b).

Au cours de ces années de transition importantes, le public vient donc remplacer le répertoire parmi les éléments essentiels de l'identité du Théâtre du Peuple¹². Déjà en 1975, Claire Devarrieux notait dans *Le Monde* :

Par delà les mutations et les conflits, il y a en effet quelque chose qui subsiste, une certaine unité, un amour de ce théâtre pour lequel professionnels et amateurs acceptent de passer leurs vacances à Bussang, [...]. L'esprit du théâtre du Peuple, il est tout entier dans le public. C'est un public subtil, qui réagit comme aucun autre (Devarrieux, in Chan, 1995 : 163).

De la mise en avant de l'artistique à l'inscription dans le champ du théâtre public

Le tournant des années 1990 est marqué par une réhabilitation de la dimension artistique du lieu, qui se traduit dans le discours sur les œuvres montées ou dans le rappel de la vocation de créateur du fondateur.

En 1988, Pierre Dieppendaële¹³, nouvellement nommé à la tête du théâtre, explique ainsi sa décision de monter *La Mouette* de Tchekhov :

Le choix de *La Mouette*, pièce fétiche, emblème du Théâtre d'Art de Moscou fondé par Stanislavski, est [...] voulu comme un hommage à la fondation prophétique, en 1895, du Théâtre du Peuple par un poète, Maurice Pottecher.

Que cette *Mouette* nous fasse nous souvenir " Par l'Art, pour l'Humanité " des profondes affinités entre des figures comme Romain Rolland et Tolstoï et des hommes de théâtre et de lettres, Tchekhov, Gorki, Maupassant, Maeterlinck, Claudel... (Théâtre du Peuple, 1988).

L'année suivante, la lettre d'invitation à la conférence de presse et le communiqué de presse, montrent un point de vue clairement artistique, sans mentionner Maurice Pottecher. Pierre-Étienne Heymann, en 1990, puis François Rancillac¹⁴, qui dirige le théâtre de 1991 à 1994, adopteront une démarche similaire (voir Théâtre du Peuple, 1990a et 1992).

L'insistance sur l'artistique va de pair avec une professionnalisation accrue du théâtre. À partir de 1994, un nouveau système de direction est institué par l'association du Théâtre du Peuple : les directeurs se succèdent tous les trois ans et invitent la deuxième année de leur mandat le metteur en scène qui les suivra. Après Philippe Berling (1995-1997) viendront donc Jean-Claude Berutti pour deux mandats (1997-2002), Christophe Rauck (2002-2005) et Pierre Guillois (2005-2011)¹⁵. Au cours de la saison 1998-1999, quatre « sages », personnes dont les « engagements culturels » sont « parallèles au nôtre », signale Pierre Chan, sont intégrés au conseil de l'association du Théâtre du Peuple : Monique Blin, Jack Ralite, Michel Bataillon et Pierre Barrat (Chan, *in* Théâtre du Peuple, 1999). La même année, deux spectacles sont à l'affiche, l'un l'après-midi et l'autre le soir, celui du soir rassemblant une équipe exclusivement professionnelle. Ce qui est présenté alors comme une exception va en réalité durer jusqu'à aujourd'hui. Enfin, depuis 1995, des ateliers sont proposés à destination des comédiens amateurs, « dans [leur] relation avec un comédien professionnel » (Berutti, *in* Théâtre du Peuple, 2000).

Cette professionnalisation ne va pas sans entraîner un sentiment d'exclusion chez certains des amateurs historiquement engagés au théâtre ou dans la population bussette. À l'occasion du centenaire du théâtre, qui voit pourtant de nombreuses associations locales participer à l'organisation de l'événement, cette impression est relayée par la presse. Ernest Claudel, ancien secrétaire de mairie et acteur à Bussang de 1954 à 1979, ayant côtoyé, comme le rappelle

l'article pour donner autorité à son témoignage, les grandes figures historiques du théâtre (Pierre Richard-Willm, les membres de la famille Pottecher, André Liénard), affirme : « Le théâtre, même s'il le faut, est devenu à mon goût trop professionnel et ne permet plus aux Bussenets d'y accéder aussi facilement » (« Souvenirs des anciens du Théâtre du Peuple », 1995). Parallèlement, le terme de sensibilisation apparaît dans les discours des directeurs. Jean-Claude Berrutti explique, par exemple, que les répétitions de *La Forêt* d'Ostrovski se feront sur place, à Bussang pour « avoir le temps de tisser des liens avec la population » (Théâtre du Peuple, 1997). Le rôle essentiel des amateurs, dans ces spectacles au cachet professionnel, est également réaffirmé. Leur présence apporte au public, qui sait la troupe composée de gens qui lui ressemblent, « un plus indéniable, une émotion différente » (Berrutti, *in* Deletraz, 2001).

L'insistance sur la dimension artistique du projet, tout autant que la professionnalisation, permettent une réinscription du théâtre dans le champ théâtral national et sa reconnaissance comme lieu de création, dont la presse se fait l'écho. En 1994, *Les dernières nouvelles d'Alsace* notent, à propos de *L'Aiglon* d'Edmond Rostand mis en scène par François Rancillac, que le Théâtre du Peuple « présente sans nul doute un spectacle de grande qualité qui nous rappelle combien cette scène singulière a de raisons de s'inscrire dans le champ culturel existant » (Hartmann, 1994). En 2000, Armelle Héliot souligne le retentissement désormais national des créations bussenettes – dont l'audience n'est plus seulement régionale –, et l'explique par le talent des metteurs en scène (Héliot, 2000)¹⁶. Françoise Dargent établit, elle, une opposition radicale entre « le gai folklore qui entoure Bussang » : les bénévoles, l'histoire légendaire de la fondation du théâtre, les spectateurs munis de leur coussin, ou encore la nature luxuriante, et « le reste », c'est-à-dire les créations, dignes d'« une ambitieuse entreprise de théâtre public, à la fois populaire et exigeant » (Dargent, 2002). Enfin, dans *Le Monde*, Jean-Louis Perrier constate :

François Rancillac et Jean-Claude Berrutti sont de ceux qui ont fait passer le Théâtre du Peuple dans la modernité, « afin de le ramener là où il devait être : dans le giron du théâtre public » (Perrier, 2003).

Ainsi, au fil de ces années, le Théâtre du Peuple trouve une place dans le champ du théâtre public et s'inscrit dans l'histoire de ce dernier. Pour son premier spectacle en tant que directeur du lieu, Christophe Rauck se présente comme « un enfant du service public » (*in* Migliorni, 2003) auquel l'outil convient. Et quand il fait le bilan de son expérience bussenette, ce n'est plus dans le sillage pottechérien que le jeune metteur en scène situe le Théâtre du Peuple, en assurant que ce dernier « constitue l'exemple même du “ théâtre élitare pour tous ” prôné par Vitez » (Iovene, 2005).

En parallèle du retour du théâtre dans la vie théâtrale nationale, le statut du lieu évolue sous l'impulsion de Jean-Claude Berutti. Celui-ci s'affaire à développer un projet artistique et culturel pour Bussang qui permettrait sa reconnaissance par les tutelles et un financement plus conséquent. En 2003, une convention est signée entre l'État, les régions Lorraine, Alsace et Franche-Comté, le département des Vosges et la commune de Bussang.

Si la part des recettes propres reste très importante dans le budget du théâtre, ses subventions augmentent sensiblement et il est reconnu aujourd'hui pour sa mission « de formation et de sensibilisation des publics aux pratiques théâtrales » (Guillois, *in* Théâtre du Peuple, 2011). En 2005, l'État rachète le théâtre, qui appartenait jusqu'alors à la famille Pottecher, et en laisse le libre usage à l'association du Théâtre du Peuple, grâce à un bail emphytéotique. L'institutionnalisation du lieu, bien que celui-ci n'obtienne aucun label et garde un statut particulier, s'accompagne d'une présence moins prégnante des descendants de Maurice Pottecher dans l'aventure. En 2004, François Rancillac, qui a depuis sa direction entretenu des liens privilégiés avec le Théâtre du Peuple mais n'est ni un bénévole vosgien, comme le fut André Liénard, ni un descendant du « Padre », comme Pierre Chan, devient le président de l'association du Théâtre du Peuple.

Une aventure singulière

Bien que plusieurs éléments aillent dans le sens d'une certaine intégration dans le secteur public de la culture, les discours, tout en soulignant la primauté de son projet artistique et culturel et en recherchant sa reconnaissance sur le plan national, ne cessent de rappeler la spécificité du Théâtre du Peuple et son unicité. L'idée devient un véritable lieu commun à partir des années 1990, relayée par les metteurs en scène et par la presse qui insistent à la fois sur l'intuition profondément originale de Maurice Pottecher et sur l'aventure exceptionnelle que représente la direction d'un tel théâtre, tant pour le public qui s'y rassemble que pour sa troupe composée d'amateurs et de professionnels. À propos de cette expérience selon lui sans équivalent, Pierre Dieppendaële souligne le caractère « génial » du projet de Maurice Pottecher : « c'est cette folie et cette générosité, tellement à côté de l'histoire, des facilités de l'histoire, de cette reconnaissance parisienne, [...] » (*in* Clarke, 1994). Dans la même optique, Jean-Claude Berrutti, rappelle que « Pottecher, dont le théâtre, bienpensant, a énormément vieilli, a eu un coup de génie malgré lui. [...] [I]l va inventer l'éducation populaire d'aujourd'hui » (*in* Perrier, 2003). En tant que président de l'association, François Rancillac s'engage, pour sa part, à « défendre fermement la “singularité” et “l'indépendance artistique” du Théâtre du Peuple » (Wicker, 2004).

En 2008, Pierre Guillois présente *Le Ravissement d'Adèle*, texte écrit par Rémi De Vos pour le spectacle de l'après-midi. L'adéquation entre cette œuvre et l'utopie du Théâtre du Peuple est soulignée par une presse unanime. En écrivant lui-même ou en passant des commandes pour le spectacle mêlant amateurs et professionnels, le jeune metteur en scène « souhaite réintroduire l'écriture à Bussang, régénérer l'utopie première de Maurice Pottecher » (Descamps, 2008). « Ce qui m'intéresse, c'est ce que nous dit aujourd'hui la position de Maurice Pottecher quand il fonde le théâtre » affirme Pierre Guillois, qui, sensible à la composition si diverse du public, souhaite « remettre sur le métier la réflexion

sur ce que peut être un théâtre fédérateur » (Guillois, 2008)¹⁷. La fidélité se déplace : on ne respecte plus le répertoire, mais l'esprit si particulier du lieu, lié à l'intuition première de Maurice Pottecher.

Cette rapide histoire nous montre le chemin parcouru vis-à-vis de l'héritage pottechérien depuis la disparition du fondateur. Si les textes de Maurice Pottecher, élément identitaire fort de ce lieu jusque dans les années 1970, sont progressivement délaissés, les autres éléments de l'héritage – la qualité artistique, la mixité de la troupe et le cadre – restent revendiqués tandis que la composition singulière du public est remise en avant. Bien plus, le projet de Pottecher est réhabilité dans sa dimension novatrice et l'unicité du lieu est défendue, en même temps que son inscription nécessaire dans le champ du théâtre public est affirmée. Au final, si les références à Maurice Pottecher ont pu s'estomper au fil des années dans les discours de certains metteurs en scène, sa figure ressurgit fréquemment, moins pour y prêter allégeance que pour y trouver le soutien nécessaire à la poursuite d'un idéal. Cette mémoire, présente dans les écrits et les discours des représentants officiels du Théâtre du Peuple, nourrit aujourd'hui l'engagement de tous ceux qui s'y investissent et permet de les rassembler, dans le sentiment de participer à une entreprise exceptionnelle.

Une mémoire fondatrice de l'identité du lieu ?

La mémoire comme caractéristique première du Théâtre du Peuple

Se souvenir, évoquer Maurice Pottecher ou le passé du théâtre, semblent être des activités communes à tous ceux qui prennent part à l'aventure bussonnais, qu'ils soient spectateurs, bénévoles, stagiaires, comédiens amateurs et professionnels, membres de l'équipe permanente ou de l'association. La mémoire prend diverses formes, allant de la tradition perpétuée, que l'on pourrait assimiler à une « protomémoire » – « mémoire de bas niveau », de l'ordre de la « mémoire sociale incorporée », qui « agit le sujet à son insu » (Candau, 1998 :12-13) –, à la métamémoire, en passant par la mémoire de haut niveau, ou mémoire de rappel¹⁸.



Dans le parc du théâtre, avant la représentation de l'après-midi, 2008. © Victore Tonelli / ArtCom Art.

Dans l'ordre des habitudes transmises, le pique-nique peut être mentionné. On arrive à Bussang longtemps avant la représentation, pour prendre le temps de manger dans le parc du théâtre, tout comme on apporte ou on achète son coussin, pour résister à la dureté des bancs de bois. La mémoire de haut niveau, « mémoire de rappel ou de reconnaissance : convocation délibérée ou involontaire de souvenirs autobiographiques ou appartenant à la mémoire encyclopédique (savoirs, croyances, sensations, sentiments, etc.) » (*ibidem*) est convoquée chaque fois qu'il s'agit de commenter l'ouverture des portes en fond de scène, permettant l'apparition du décor naturel. Cet événement est attendu en cours de représentation et fait toujours l'objet d'applaudissements et de discussions ; les spectateurs expliquant à leurs voisins qu'il s'agit d'une tradition, et comparant ce moment à ceux vus antérieurement.

Cette intégration systématique du paysage dans les mises en scène actuelles illustre bien la manière dont se constitue, dans tout lieu théâtral animé pendant une longue période, un esprit du lieu qui devient un protagoniste de l'activité théâtrale. Ce phénomène de personnalisation s'explique par l'action qu'exercent les uns sur les autres les différents participants de l'activité théâtrale, pour entretenir la mémoire théâtrale du lieu (Leverrat, 1997 : 116).

L'esprit du lieu évoqué ici au sujet de l'ouverture des portes, constitue l'objet d'une métamémoire. Même s'il reste difficile à expliquer pour la plupart des protagonistes, qui lui attribuent des causes diverses, il semble s'imposer à chacun lors de son séjour bussetien et se présente comme ce qui doit être maintenu au Théâtre du Peuple. Cet élément émerge progressivement au cours de l'histoire du théâtre, nous l'avons vu, pour constituer finalement un élément central de l'identité du lieu. Aujourd'hui, Sylvie Tuailon, trésorière de l'association du Théâtre du Peuple, conçoit celle-ci comme la « dépositaire » de la mémoire du théâtre dont la mission serait de veiller à la perpétuation de l'« esprit du lieu ». Elle est heureuse de constater que les bénévoles, qui se renouvellent depuis quelques années, se sentent à leur tour liés à cette mémoire (Tuailon, 2009). Il est d'ailleurs étonnant d'observer à quel point ces nouvelles recrues – le constat est également vrai pour les professionnels permanents arrivés avec Pierre Guillois – sont vite renseignées sur le fondateur : des histoires et des anecdotes sont racontées qui assurent une transmission orale. Cet esprit du lieu constitue ainsi une « *représentation* », une « forme de métamémoire, c'est-à-dire un énoncé que des membres d'un groupe vont produire à propos d'une mémoire supposée commune à tous les membres du groupe », « énoncé qui accompagne généralement la mise en relief d'une identité locale » (Candau, 1998 :15-16). Par ces termes, Joël Candau décrit la mémoire collective. Autour de l'esprit du lieu se jouerait donc aujourd'hui le passage de la mémoire individuelle à la mémoire collective et la construction identitaire du Théâtre du Peuple.

L'existence d'une mémoire collective à Bussang peut être corroborée par un autre fait : la durée de l'engagement y fait critère d'autorité. Comme spectateur, comme amateur, comme membre de l'association, on revient au Théâtre du Peuple et l'engagement se compte souvent en années. Les exemples de personnes qui sont partie prenante de cette aventure depuis plus de vingt ans sont nombreux, et plus l'histoire partagée avec le théâtre remonte loin – le mieux étant d'avoir connu Maurice Pottecher lui-même –, plus elle est valorisée. On peut alors parler à Bussang d'une « mémoire forte »,

une mémoire massive, cohérente, compacte et profonde qui s'impose à la majorité des membres d'un groupe, quelle que soit sa taille, [...]. Une mémoire forte est une mémoire organisatrice, en ce sens qu'elle est une dimension importante de la vie et de la structuration d'un groupe, et, par exemple, de la représentation qu'il va se faire de sa propre identité (*id.* : 40).

L'existence de ce type de mémoire, généralement perçue comme collective, dépend de celle d'un « milieu de mémoire », d'un groupe restreint où « les mémoires individuelles d'une part veulent et peuvent s'ouvrir facilement les unes aux autres [...], d'autre part tendent à viser les mêmes objets [...] » (*id.* : 42).

L'existence d'un tel « milieu de mémoire » soutenant le développement d'une mémoire collective à Bussang est aisément repérable. Pourtant, la dimension réellement collective de la mémoire semble rapidement problématique à quiconque s'intéresse précisément à l'actuel Théâtre du Peuple.

De multiples métamémoires

Jean-Marc Leveratto et Olivier Goetz repèrent au Théâtre du Peuple trois « états de la mémoire collective » (Leveratto, 1997 :116) – ils décrivent en ces termes des métamémoires – qui révèlent l'existence en ce lieu de divers groupes identitaires. Si notre partition n'est pas tout à fait celle de ces deux chercheurs, il nous semble cependant intéressant d'affirmer avec eux que « [c]'est la confrontation de ces [diverses] mémoires et la nécessité de les concilier qui contribuent à la formation de [...] lieu[x] commun[s] » (*ibid.*) – ils pensent pour leur part à l'ouverture des portes – dans ce théâtre.

Les divers groupes repérables à Bussang seraient les suivants : le cercle familial, dont l'influence a pu diminuer au fil des ans, mais qui reste présent et participe, au sein de l'association, à la préservation de l'esprit du lieu ; l'association du Théâtre du Peuple elle-même, composée d'individus aux parcours divers, ayant en commun un long engagement pour le théâtre ; les directeurs artistiques qui se succèdent en apportant avec eux l'histoire

du théâtre français, et plus précisément celle du théâtre public ; les spectateurs qui viennent à Bussang moins pour les spectacles qui y sont proposés que pour ce qu'ils peuvent y vivre, ou y ont vécu ; les comédiens amateurs qui, de saison en saison, conservent la mémoire des créations. Ces catégories recoupent celles dégagées par Jean-Marc Lévératto et Olivier Goetz, même si nous les qualifions différemment. D'autres doivent cependant être ajoutées : les Bussenets eux-mêmes et les compagnies d'amateurs locales. Ces deux groupes ont pu se sentir dépossédés du théâtre lors de sa professionnalisation et ceci se traduit par des revendications persistantes, réfutées au nom du projet originel par les membres de l'association et l'équipe permanente. Ces derniers, tout en restant attentifs à tisser des liens avec les compagnies d'amateurs, rappellent fréquemment que le Théâtre du Peuple, s'il permet depuis ses débuts, la rencontre entre professionnels et amateurs, n'a jamais été un lieu de diffusion pour les amateurs, contrairement à ce qu'ils croient. De même, Sylvie Tuillon insiste fortement sur l'idée que le Théâtre du Peuple n'a jamais été le théâtre des Bussenets exclusivement : il a toujours constitué un lieu de rencontres, animé par des gens venant de la France entière (les amis parisiens de Tante Camm et Maurice Pottecher, des comédiens de Nancy, de Strasbourg, etc.) et a toujours représenté un lieu à part dans le village, que tous les habitants ne se sont pas approprié, même au temps de Maurice Pottecher. À travers ces deux exemples, on voit à l'œuvre la mobilisation de la mémoire pour justifier des revendications diverses, des visions différentes de l'art théâtral et des définitions hétérogènes de l'identité du Théâtre du Peuple. On pourrait encore ajouter, même s'ils constituent un groupe encore plus flou, les spectateurs qui ne viennent plus parce qu'on ne joue plus Pottecher ou ceux qui ont écrit des lettres irritées à Pierre Guillois pour lui reprocher ses vulgarités ou ses provocations, en convoquant, pour justifier leurs opinions, la figure du fondateur¹⁹. Ces métamémoires, fortement idéologisées, mobilisent moins le projet réel de Maurice Pottecher, ou les pratiques alors en cours, que les représentations que chacun s'en fait, représentations relues et réorientées en fonction des besoins et des stratégies des divers groupes.

Le maintien de l'identité du Théâtre, identité elle-même liée à l'investissement de ce lieu par des groupes divergents, nécessite l'existence de points de consensus. Ces « lieux communs » – l'ouverture des portes, la mixité de la troupe, le maintien d'un public populaire tout en proposant des spectacles de qualité, le respect de l'esprit du lieu ou l'engagement pour la devise « par l'art, pour l'humanité » – sont tous liés au projet initial de Maurice Pottecher. Ils sont l'objet de négociations incessantes, l'équilibre étant délicat à trouver²⁰, mais ils parviennent à susciter une adhésion commune.

Un lieu unique

Toutefois, le sentiment le mieux partagé au Théâtre du Peuple est celui de fréquenter un lieu exceptionnel qui n'a pas d'équivalent en France. Toutes les personnes interrogées au cours de l'été 2009 livraient cette impression, en l'attribuant à divers facteurs tels que le cadre, la proximité entre des personnalités diverses, source de rencontres, le mélange des amateurs et des professionnels, le public si varié, l'engagement pour la devise de Pottecher ou l'ouverture des portes. Ces éléments explicatifs s'ancrent tous dans une mémoire, celle du projet du fondateur. Le sentiment d'exception tiendrait, lui, plutôt à l'histoire : c'est bien parce que le théâtre a revendiqué au fil du temps sa reconnaissance comme lieu de création d'envergure nationale que sa dimension de lieu à part a pu être revivifiée.

L'originalité du projet de Maurice Pottecher fut perçue à son époque : des journalistes du monde entier venaient voir ce Théâtre du Peuple, qu'on ne parvenait pas à décrire si ce n'est par la négative. Maurice Pottecher avait quitté le monde théâtral parisien pour fonder son théâtre à l'écart, espérant régénérer l'art théâtral grâce à la nature et à un autre public, et proposer un théâtre qui s'adresserait à tous. Son initiative peut ainsi être perçue comme la création d'un lieu de résistance à l'autonomisation de l'art, constitutive du champ artistique depuis le milieu du XIX^e siècle. Le Théâtre du Peuple se situe en marge de ce champ, tout en y revendiquant sa place de droit : Maurice Pottecher met tout en œuvre pour que ce théâtre soit une réussite locale, mais il lui importe également beaucoup qu'il soit également reconnu par les élites artistiques et intellectuelles de son temps. Dans *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Nathalie Heinich montre comment émerge, à partir du XIX^e siècle, la figure de l'artiste ou du créateur, assimilé « à un marginal, dont la place dans la société ne peut-être qu'oppositionnelle, dans une singularité indissociablement esthétique et sociale » (Heinich, 2005 : 169). Cette émergence est liée à l'autonomisation progressive du champ artistique. Avec la vie de bohème, au milieu du XIX^e siècle, s'articulent tout d'abord marginalité esthétique et sociale. Dans la seconde moitié du siècle, la dimension politique s'impose, véhiculée par la notion d'avant-garde : l'art est investi d'une « mission émancipatrice » (*idem* : 167) qui, dans la logique du processus d'autonomisation de l'art, est attribuée aux qualités artistiques des œuvres et non à l'affiliation à une quelconque doctrine politique. Un paradoxe fort se met alors en place, que l'histoire va ensuite gommer pour mieux assimiler marginalité politique, artistique et sociale. Cette contradiction oppose l'art pour l'art et la vocation politique de l'avant-garde ; elle est d'autant plus forte que l'autonomisation de l'art incite à une « spécialisation de la compétence artistique, génératrice d'un hermétisme qui ne peut que couper du peuple les artistes les plus avancés » (Heinich, 2005 : 168) tandis que la dimension politique, elle, ne peut être que collective.

Maurice Pottecher fonde le Théâtre du Peuple loin de l'élite parisienne, dans le village familial, en associant à son projet des acteurs aux statuts sociaux variés, avec l'objectif de s'adresser au plus grand nombre. Ce geste peut ainsi être interprétée comme une réponse à l'aporie décrite par Nathalie Heinich, comme la tentative de dépasser un paradoxe fort, qui régit encore le monde artistique actuel. Ce théâtre, qui a eu un écho important au niveau national et fut précurseur dans le développement d'un théâtre populaire, a duré et tente toujours aujourd'hui de constituer un lieu où les contradictions du champ artistique se résolvent. Il ne peut le faire qu'en maintenant sa distinction, fondée elle-même sur un équilibre fragile, soutenu par la mémoire du fondateur. Dans cette représentation partagée aujourd'hui de participer au Théâtre du Peuple à une aventure unique, se fonde l'identité d'un groupe instable, au-delà des revendications particulières. Cette identité peut dès lors être désignée de collective, et s'établit sur des « traits distinctifs », une « spécificité » et des « traits communs » (*id.* : 180) revendiqués au niveau local mais définis grâce à une dynamique d'intégration et de différenciation vis-à-vis du champ théâtral national.

Au fil de son histoire, le Théâtre du Peuple a gardé vive la mémoire de son fondateur, tout en relisant différemment son projet. La fidélité s'est déplacée, du répertoire à la diversité du public et à l'esprit du lieu, ce qui a permis de rompre avec l'isolement progressif du théâtre et d'assurer sa réinsertion dans le champ théâtral national. Parallèlement, l'originalité et la force de l'intuition de Pottecher ont été réaffirmées, afin de défendre la singularité de ce lieu. Ainsi, aujourd'hui encore, une identité collective se soude au Théâtre du Peuple, soutenue par une mémoire partagée, autour de l'idéal défendu par Maurice Pottecher et des choix qu'il fit pour l'actualiser. Les moyens à mettre en œuvre pour défendre ces valeurs premières peuvent faire débat et sont constamment interrogés, mais chacun s'accorde aujourd'hui sur l'idée que le Théâtre du Peuple doit rester le lieu de l'utopie originelle, où l'art peut se développer en empruntant une autre voie que celle de l'autonomisation.

Notes

1. À l'époque de Maurice Pottecher, deux spectacles, une création et une reprise non payante, à l'adresse, principalement des personnes les plus démunies, étaient proposés chaque été, sur une courte période. Aujourd'hui, les spectacles durent un mois et demi environ (du 15 juillet à fin août). Le spectacle de l'après-midi mêle amateurs et professionnels, tandis que celui du soir ne réunit généralement que des professionnels.

2. Après la seconde guerre mondiale, le « Padre » (surnom de Maurice Pottecher à partir des années 1920) et « Tante Camm » (Camille de Saint-Maurice, connue comme actrice sous les pseudonymes de

Georgette Camée ou « Camm », épouse de Maurice Pottecher) décident de confier les destinées du Théâtre du Peuple à Pierre Richard-Willm pour la direction artistique et à Germaine Kiener pour l'administration et l'organisation.

3. Le Théâtre du Peuple est géré depuis 1931 par une association loi 1901. Les divers directeurs nommés sont en dialogue constant avec le bureau de l'association qui décide des grandes orientations du théâtre.

4. Le fonds le plus utilisé pour cette étude est celui qui concerne les activités du théâtre de 1965 à nos jours : cote BnF WNB 1072. Il rassemble essentiellement, comme les autres fonds étudiés (RF81229, 4-SW-1918), saison par saison, des coupures de presse, des programmes, des lettres de présentation de saison à la presse ou au public. L'ensemble n'est pas exhaustif.

5. L'étude menée en 2007-2008 pour Vosges Arts Vivants proposait un état des lieux des activités théâtrales dans les Vosges et des préconisations en vue d'affiner le volet théâtre du schéma départemental d'enseignement artistique voté en mars 2007 par le département des Vosges. Lors de l'été 2009, des entretiens ont été réalisés à Bussang avec Pierre Guillois, directeur du Théâtre du Peuple pour deux mandats (2005-2011), Milena Schwarze, alors chargée des relations avec le public et de la communication, Allison Grossir, chargée de billetterie pour l'été, Sylvie Tuailon, trésorière de l'association du Théâtre du Peuple, Marie-France Thomas, actrice amateur depuis plus de vingt ans dans les spectacles de l'après-midi, Mourrad Boudaoud, jeune comédien du GITHEC (Groupe d'Intervention Théâtrale et Cinématographique, dirigé par Guy Bénisty) en cours de professionnalisation, et un couple de bénévoles, engagés depuis trois ans dans l'aventure bussenette et en charge du bar. Pour une reprise partielle de l'entretien réalisé alors avec Pierre Guillois, complété par un second entretien ayant eu lieu en public le 6 novembre 2009, voir dans ce numéro, p. 131-140.

6. Il faut cependant mentionner qu'en 1962, en plus des deux pièces de Maurice Pottecher *Au temps des coquecigrues* et *Le lundi de la Pentecôte*, la Comédie de l'Est présente *Mille francs de récompense* de Victor Hugo dans une mise en scène d'Hubert Gignoux.

7. À ce sujet, voir par exemple Chan, 1995 : 152 ou la déclaration de Pierre Richard-Willm à la presse en 1963 : « C'est lourd, vous savez, de s'occuper de l'ensemble. Et puis, cette année, j'ai eu des anicroches. [...] Les gens s'astreignent moins bien à deux mois de répétition. Ils se déplacent, partent en vacances. » (*in* Le Clec'h, 1963).

8. Tibor Egervari est professeur émérite du département de théâtre de l'Université des Arts d'Ottawa, où il a enseigné de 1971 à 2004. Metteur en scène de formation, il a commencé sa carrière en France avant de devenir, en 1965, directeur adjoint de la Section française à l'École nationale de théâtre du Canada. Il a dirigé plusieurs compagnies, dont *Histrions* (1996-2009).

9. Pour cette saison, aucun texte de Pottecher n'est donc à l'affiche du Théâtre du Peuple : la création propose le texte de Marot et Halévy, tandis que la reprise présente le texte de Shakespeare monté l'année précédente.

10. Si Maurice Pottecher a décrit avec ferveur le public du Théâtre du Peuple et souligné sa diversité – diversité de provenance (Bussang, L'Alsace, Paris), de catégorie socio-économique et de niveau

culturel –, si nombre des metteurs en scène qui se sont succédé à Bussang depuis Tibor Egervari ont insisté sur ce point, aucune étude sur la composition du public de ce théâtre n'avait été réalisée jusqu'à l'été 2011. Les résultats n'en sont pas connus à ce jour.

11. Jean Chollet dirige actuellement à Lausanne l'Espace culturel des Terreaux ainsi que la compagnie de la Marelle, fondée en 1982. Il est en outre, depuis 1988, le directeur du théâtre du Jorat.

12. En 1990, Pierre-Étienne Heymann, nouvellement nommé directeur, et Gilone Brun signent un texte sur l'histoire du Théâtre du Peuple qui traduit une relecture révélatrice des faits. Ils y expliquent par exemple la longévité du Théâtre du Peuple par la « cohérence » du projet de son fondateur, projet qu'ils résumant en omettant complètement le répertoire (Théâtre du Peuple, 1990b).

13. Pierre Dieppendaële fonde au début des années 1970, en Alsace, la compagnie de théâtre le Marché aux grains, implantée en dehors des grands centres urbains. Depuis 1994, il met en scène la revue satirique du théâtre de la Choucrouterie à Starsbourg.

14. François Rancillac fonde en 1983, avec Danielle Chinsky, sa compagnie le Théâtre du Binôme. Entre 2002 et 2009, il codirige avec Jean-Claude Berrutti la Comédie de Saint-Étienne (CDN). Il devient ensuite le directeur artistique du Théâtre de l'Aquarium à la Cartoucherie de Vincennes.

15. Les metteurs en scène prennent généralement la direction du Théâtre en septembre, après l'été qu'assure encore leur prédécesseur. Leur première création est donc présentée au mois de juillet suivant. Les dates que nous indiquons sont celles des prises de fonction et non des premières créations.

Philippe Berling codirige actuellement le Théâtre Liberté de Toulon Provence Méditerranée avec son frère Charles Berling. Entre 1996 et 2010 sa compagnie, Théâtre Obligatoire, est en résidence artistique dans diverses structures.

Jean-Claude Berutti devient le directeur artistique du Théâtre du Peuple après avoir travaillé dans divers pays européens. À partir de 2002, il codirige avec François Rancillac la Comédie de Saint-Étienne, puis la dirige seul entre 2009 et 2011.

Christophe Rauck crée en 1995 la Compagnie Terrain Vague, autour d'un noyau de comédiens issus du Théâtre du Soleil. Depuis 2008, il est à la tête du Théâtre Gérard Philippe-CDN de Saint-Denis.

Pour le parcours de Pierre Guillois, se reporter à l'entretien publié dans ce dossier, p. 131-140. En septembre 2011, Vincent Goëthals lui a succédé et proposera sa première création lors de l'été 2012. Depuis cette date, Pierre Guillois est artiste associé au Quartz, scène nationale de Brest.

16. Ce faisant, elle oublie que Maurice Pottecher, en son temps, pouvait lui aussi se targuer de voir les intellectuels parisiens se déplacer à Bussang.

17. Pour de plus amples développements, voir l'entretien avec Pierre Guillois publié dans ce numéro, p. 131-140.

18. Pour cet auteur, la protomémoire et la mémoire de rappel ne peuvent être qu'individuelles, même si elles peuvent être partagées par la majorité des membres d'un groupe. La mémoire collective, qui est une « représentation » est nécessairement une métamémoire. (voir Candau, 1998 : 15). Au niveau individuel, la métamémoire peut-être définie de la manière suivante : elle est « d'une part, la représentation que chaque individu se fait de sa propre mémoire, [...] et, d'autre part, ce qu'il en dit, dimensions qui renvoient au " mode d'affiliation de l'individu à son passé " et également, [...] à la construction explicite de l'identité. La métamémoire est une mémoire revendiquée, ostensive » (*idem* : 14).

19. Voir à ce sujet l'entretien avec Pierre Guillois retranscrit dans ce numéro, p. 131-140.
20. Ainsi, l'exigence artistique peut entraîner un sentiment d'exclusion chez certains spectateurs, les formations proposées aux amateurs peuvent être perçues comme une tentative d'imposer une culture dominante, les directeurs artistiques peuvent se sentir freinés dans leur créativité par le cahier des charges à respecter, etc.

Bibliographie

- BOISSON, Bénédicte (2010), « Le peuple de Maurice Pottecher », dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 97-103.
- BONNIOL, Jean-Luc (2008), « Mémoire collective et anthropologie », dans Georges Comet, Antoine Lejeune, Claire Maury-Rouan (dir.), *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Paris, Solal Editeur, p. 73-82.
- CANDAU, Joël (1998), *Mémoire et identité*, Paris, P.U.F.
- CHAN, Pierre, et HAUTTECOEUR, Anne, PELOT, Pierre, VOLTZ, (1995), *Au pays de Maurice Pottecher, les Vosges, un siècle de spectacles au Théâtre du Peuple (Bussang) : 1895-1995*, Tournai, Casterman.
- CLARKE, Isabelle et MAÏTÉ, Demoulin (réal.) (1994), *Maurice Pottecher : l'aventure du théâtre populaire*, Epinal, Conseil général des Vosges.
- DARGENT, Françoise (2002), « Le bel été d'un chalet mythique », *Le figaro*, 17-18 août.
- DECOMBIS, Vincent, et POTTECHER, Frédéric (1995), *Un siècle de passions au Théâtre du Peuple de Bussang*, Remiremont, Éditions Gérard Louis.
- DELETRAZ, François et COMTE, Béatrice, GRANDMAISON, Pascal, JEENER, Jean-Luc (2001), « Théâtre du Peuple. Bussang de bois », *Le figaro magazine*, 9 juin.
- DESCAMPS, Elise (2008), « L'humour au rendez-vous du Théâtre du Peuple à Bussang », *La Croix*, 12 août.
- GUILLOIS, Pierre (2008), « On est ici dans quelque chose d'impur, c'est ce qui me plaît ». Propos recueillis par Fabienne Darge, *Le Monde*, 1^{er} août.
- HADDAM, Nadjat (2008), « La mémoire implicite : le lien entre mémoire individuelle et mémoire collective », dans Georges Comet, Antoine Lejeune, Claire Maury-Rouan (dir.), *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Paris, Solal Editeur, p. 27-40.

- HARTMANN, Serge (1994), « L'« Aiglon » à Bussang : un feu impérial... », *Dernières nouvelles d'Alsace*, 26 juillet.
- HEINICH, Nathalie (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- HÉLIOT, Armelle (2000), « Les charmes de la forêt vosgienne », *Le figaro*, 25 juillet.
- IOVENE, Franck (2005), « Au Théâtre du Peuple, les amateurs donnent la réplique aux professionnels », *Culture-théâtre PREV*, 13 août.
- LEVERRATTO, Jean-Marc et GOETZ, Olivier (1997), « Le théâtre du peuple à Bussang, les mémoires de l'image », *Champs visuels*, n°4, p. 110-121.
- L., L.-P. (1973), « Hier à Bussang. Mille spectateurs pour acclamer Frédéric Pottecher et ses « Commères » », *L'Alsace*, 6 août.
- LE CHLEC'H, Guy (1963), « Pierre-Richard Willm et Frédéric Pottecher animent à Bussang le plus « vieux » des festivals », *Le figaro littéraire*, 17 août.
- MIGLIORNI, Robert (2003), « Christophe Rauck fait rêver Bussang », *La Croix*, 15 août.
- NORA, Pierre (1984), « Présentation », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. 15-21.
- Perrier, Jean-Louis (2003), « Bussang, un jeune centenaire de la culture populaire », *Le Monde*, 12 août.
- Pottecher, Frédéric (1981), *Théâtre du peuple. Bussang. Vosges. Histoire du théâtre du peuple*, s.l.
- « Souvenirs des anciens du Théâtre du Peuple. Aujourd'hui, Ernest Claudel, acteur de 1954 à 1979 », s.a (1995), *L'Est Républicain*, 3 août.
- Théâtre du Peuple (1899), Programme de l'année 1899, Bnf, cote RF81229.
- Théâtre du Peuple (1973), Programme de l'année 1973, Bnf, cote WNB1072.
- Théâtre du Peuple (1985), Programme de la saison 1985, Bnf, cote WNB1072.
- Théâtre du Peuple (1986a), Communiqué de presse de la saison 1986, Bnf, cote WNB1072.

Théâtre du Peuple (1986b), Programme de la saison 1986, Bnf, cote WNB1072.

Théâtre du Peuple (1988), Lettre d'invitation à la conférence de presse, Bnf, cote WNB1072.

Théâtre du Peuple (1990a), Dossier de presse, Bnf, cote WNB1072.

Théâtre du Peuple (1990b), Texte de présentation du Théâtre du Peuple par Pierre-Étienne Heymann et Gilone Brun, dactyl., n.p., Bnf, cote WNB1072.

Théâtre du Peuple (1992), Programme de la saison 1992, Bnf, cote WNB1072.

Théâtre du Peuple (1997), Dossier de presse, Bnf, cote WNB1072.

Théâtre du Peuple (1999), Lettre d'été, juin, Bnf, cote WNB1072.

Théâtre du Peuple (2000), Lettre d'hiver, janvier, Bnf, cote WNB1072.

Théâtre du Peuple (2011), Site internet du théâtre,
<http://www.theatredupeuple.com/site.html>, consulté en août 2011.

TUAILLON, Sylvie (2009), Entretien avec Bénédicte Boisson, Théâtre du Peuple, 26 août.

WICKER, Antoine (2004), «François Rancillac succède à Pierre Chan», *Les dernières nouvelles d'Alsace*, 2 septembre.

Marion Denizot
Université de Rennes 2

Roger Planchon : héritier et / ou fondateur d'une tradition de théâtre populaire ?

Le 12 mai 2009 disparaissait Roger Planchon que l'on a célébré comme un « terrible manœuvrier qui défendait bec et ongle le service public » (Chéreau, 2009 : 21), un « pionnier de la décentralisation dramatique » (Salino, 2009 : 21) ou un « athlète complet du théâtre » (Léonardini, 2009 : 19). Figure aux multiples facettes (directeur d'institution, metteur en scène, auteur, cinéaste), Roger Planchon, né en 1931, incarne les tensions internes propres à l'histoire du théâtre public, entre ambition artistique et volonté de popularisation. Acteur militant de la décentralisation dramatique et revendiquant la proximité avec Jean Vilar, fondateur du Théâtre National Populaire (TNP) en 1951, Roger Planchon s'inscrit, dans le même temps, dans l'héritage brechtien, dont il se démarque dans les années 1960. À la fin de cette dernière décennie, il revendique le « pouvoir aux créateurs » et contribue à la remise en cause des fondamentaux du service public pour la culture, tel qu'il était conçu à la Libération. Dans le cadre de cet article autour des multiples filiations de Roger Planchon avec l'histoire du théâtre populaire et celle du théâtre public, je m'intéresserai aux premières années de son parcours, de la création en 1950 d'un théâtre d'essai en province, le Théâtre de la Comédie, jusqu'au lendemain de mai 1968, qui signe la fin d'un modèle hérité du mouvement du théâtre populaire qui émerge en France à l'extrême fin du XIX^e siècle.

Cette démarche, centrée autour de la biographie de Roger Planchon et d'une analyse de discours, comporte une triple difficulté. Tout d'abord, une difficulté liée au statut même de la biographie et au risque d'« illusion biographique » qui, selon Pierre Bourdieu « décrit la vie comme un chemin, une route, une carrière, avec ses carrefours, ses embûches, comportant un commencement, des étapes, et une fin, au double sens, de terme et de but » (Bourdieu, 1986 : 69). Il est, en effet, tentant de dresser le portrait d'un homme de théâtre

selon des traits stables, permanents et transhistoriques, dans une volonté d'explication rationnelle et totalisante, au mépris du poids des multiples contingences, qu'elles soient historiques ou personnelles. Ma réflexion s'inscrit plutôt dans l'exploration d'un « parcours » théâtral, c'est-à-dire d'un chemin fait de tâtonnements, de rencontres, de désillusions, de retournements, de stratégies, parcours qui suit tout en y contribuant à l'histoire du théâtre public en France, des années 1950 à 1968. La deuxième difficulté tient dans l'interprétation du discours des acteurs eux-mêmes. Il est parfois hasardeux, pour le chercheur, de déterminer la part de sincérité, de contingence, voire d'opportunisme des propos tenus par ceux qui sont engagés dans l'action. Ces trois dimensions peuvent, de plus, être réunies de manière inconsciente chez le locuteur ! Dans un discours évoquant le passé, il est également difficile de distinguer la part de véracité du souvenir et la tendance naturelle à reconstruire le passé en fonction de ce que les événements postérieurs ont pu laisser comme traces, ou en fonction d'un souci de postérité... Seul un travail historique de comparaison fine et rigoureuse entre les discours des acteurs et les preuves matérielles laissées dans les archives pourrait, non pas supprimer, mais aplanir ces difficultés d'analyse et d'interprétation des discours. Enfin, la dernière difficulté touche aux définitions même des termes de cadrage. En effet, la notion de « théâtre populaire » est protéiforme et sujette, trop souvent, à des utilisations simplificatrices et univoques (Denizot, 2010). Parce que le théâtre public se construit après la Seconde Guerre mondiale dans l'héritage du mouvement du théâtre populaire, ses ressortissants n'ont pas hésité à utiliser cette référence historique et intellectuelle, comme ressource mythique, en fonction de logiques identitaires, pour construire et défendre un secteur professionnel instable et régulièrement menacé (Denizot, 2011). Aborder l'œuvre de Roger Planchon permet de surseoir à toute mythification et d'observer la complexité des processus d'héritage et de filiation, pourtant présentés de manière linéaire dans les hommages et autres commémorations. Ainsi, en partant du discours de Planchon qui revendique à son actif trois filiations – celle de la décentralisation dramatique, celle du théâtre populaire et de Jean Vilar et, enfin, celle de Bertolt Brecht –, je tenterai de souligner les éventuels points d'incompatibilité entre celles-ci, mais aussi les effets de distorsion entre un appel à la filiation et la réalité de la référence mobilisée. Se dessineront alors trois hypothèses qui permettront de préciser le sens à donner aux dimensions d'héritage et de *continuum* historique. Dans un premier temps, on découvrira dans quelle mesure l'inscription de Roger Planchon dans l'histoire de la décentralisation dramatique se déploie sur un mode alternatif. Dans un second temps, on observera en quoi l'appropriation de l'héritage de Jean Vilar se révèle relativement infondée, alors que la troisième partie de la réflexion montrera en quoi celle de Bertolt Brecht semble davantage opératoire. Enfin, le positionnement de Roger Planchon pendant la crise de mai 1968, au cours de laquelle il revendique « le pouvoir aux créateurs », permettra d'interroger les ressorts du fil conducteur de son parcours.

Roger Planchon et la décentralisation : une seconde voie ou une conception alternative

Grâce à la rencontre avec le frère Paul du collège des Lazaristes, le jeune Roger Planchon s'ouvre au cinéma, à la peinture, à la littérature et, bientôt, au théâtre. Élève de Suzette Guillaud, qui s'efforce de faire vivre à Lyon une entreprise de théâtre d'art, adossée à un cours d'art dramatique, il rencontre, en 1948, Robert Gilbert, Claude Lochy et Alain Mottet. Décidés à travailler ensemble, ils fondent la compagnie théâtrale amateur *Que vlo ve ?*, dont le nom reprend le titre d'un texte de Guillaume Apollinaire de 1910. Après avoir reçu un prix doté de 25 000 francs (soit 650 euros¹) dans le cadre des épreuves régionales du Concours national du théâtre universitaire et amateur avec le spectacle *Bottines, collets montés* – fantaisie en deux parties évoquant les années 1900 –, les jeunes comédiens décident de devenir professionnels. Ils fondent le Théâtre de la Comédie et s'installent dans la salle de la paroisse Saint-Nizier, au 15, quai Saint-Antoine².

Si le curé de la paroisse est tout d'abord ravi des spectacles présentés (*Bottines, collets montés*, quelques pièces courtes de Courteline, un *Hamlet* de Sir Thomas Kyd), quand la compagnie monte la pièce de Marlowe, *Faust*, en supprimant deux actes et en insérant des poèmes d'Arthur Rimbaud, celui-ci décide de fermer les portes de sa salle à des artistes qui risquent de provoquer la bienséance. La jeune compagnie est expulsée en janvier 1951. Sans théâtre fixe, elle se met en quête d'un espace de travail et de représentation. Elle entreprend alors des travaux pour aménager une petite salle de spectacles au 3 bis, rue des Marronniers. Les travaux durent dix-huit mois. Les subventions ne couvrent pas les frais d'investissement³, d'autant que le coût final de construction dépasse très largement le devis initial, ce qui conduit la compagnie à accumuler les dettes. Le théâtre, doté de 109 places et d'une scène de cinq mètres de profondeur pour six mètres et demi d'ouverture, ouvre néanmoins ses portes le 30 décembre 1952.

L'argumentaire qui nourrit les demandes réitérées de subventions, notamment auprès de la ville de Lyon⁴ repose sur l'assimilation du projet du Théâtre de la Comédie au mouvement de la décentralisation dramatique, tel qu'il est impulsé par Jeanne Laurent, qui, depuis 1946, œuvre au ministère de l'Éducation nationale pour la création des premiers centres dramatiques nationaux (Denizot, 2005). Le Théâtre de la Comédie est défini comme « une association de jeunes comédiens professionnels qui a tenté la création à Lyon d'un théâtre d'essai et de décentralisation dramatique » (Ville de Lyon, 1953 : 115). Pourtant, cet appel à un mouvement en train de s'édifier renvoie à une autre conception de la décentralisation dramatique. À la suite de l'expérience fondatrice de l'association Jeune France, qui a permis l'activité théâtrale en province entre 1940 et 1942 (Chabrol, 1990), la décentralisation mise en place par la IV^e République repose sur l'installation et

l'implantation de troupes stables de comédiens, rayonnant à partir d'une métropole régionale. Contrairement à Jean Dasté, à Saint-Étienne, à André Clavé, à Colmar ou à Hubert Gignoux, à Rennes, qui sillonnent leur territoire d'implantation, Roger Planchon, lui, souhaite un lieu fixe de travail, d'expérimentation et de diffusion. L'enjeu pour Planchon est de « faire vivre » un « théâtre d'essai », comme la troupe l'annonce dans le programme de son spectacle fondateur *Bottines, collets montés* qui reste au répertoire de la compagnie pendant les saisons 1951-1952 et 1952-1953 (Bataillon, 2001a : 52). À cette époque, les modèles de Roger Planchon sont des entreprises artistiques autonomes, indépendantes de la puissance publique : d'une part, le Théâtre du Vieux-Colombier de Jacques Copeau et, d'autre part, plus proches de lui, les salles qui émergent à Paris sur la Rive Gauche de la Seine (Théâtre de Poche, Gaieté Montparnasse, Théâtre des Noctambules, Théâtre de la Huchette, Théâtre de Babylone...) et donnent bientôt naissance au Nouveau Théâtre⁵.

Le questionnement de Roger Planchon ne part donc pas de l'enjeu de la diffusion des œuvres et de l'élargissement du public, mais de la nécessité de disposer d'un outil adéquat pour créer. Certes, il lutte aux côtés d'Hubert Gignoux, de Jean Dasté et d'André Clavé contre les positions centralisatrices de Jacques Hébertot – directeur du célèbre théâtre parisien d'avant-garde qui attaque frontalement l'action menée par Jeanne Laurent –, mais ses arguments positionnent clairement la question théâtrale du côté de l'acte artistique :

Disons que le Théâtre est une affaire d'hommes. Et si ces hommes se trouvent ailleurs qu'à Paris, eh bien il est important que le Théâtre soit ailleurs qu'à Paris. Soit, le Théâtre est mort en province comme peut-être il sera ou est déjà dangereusement mort à Paris... Mais si un théâtre doit naître, il ne peut naître qu'en se dressant contre ce qu'il a été, et la Décentralisation en est le moyen... (Planchon, 1951 : 123).

Même si l'inscription du projet dans le réseau naissant de la décentralisation ne répond pas complètement aux principes fondateurs de l'immédiat après-guerre, la reconnaissance de la compagnie comme « troupe permanente » par André Malraux signe, en 1963, l'aboutissement de cette revendication.

Ne disposant pas des moyens des centres dramatiques nationaux ou des maisons de la culture, Roger Planchon bénéficie, *a contrario*, d'une indépendance artistique réelle : nul cahier des charges, nulle obligation concernant le répertoire (notamment celle de présenter des pièces classiques en tournée). Cette liberté lui permet de mêler des pièces contemporaines, des créations collectives, des pièces élisabéthaines, en alternant pièces à succès et pièces plus difficiles, afin d'équilibrer les recettes. L'ambition de créateur de Planchon s'exerce alors sans réelle contrainte, en dehors de la nécessité de faire vivre la troupe et le théâtre.

Si, dans les années 1950 et 1960, la politique théâtrale de l'État institutionnalise la décentralisation dramatique, l'action et la figure de Jean Vilar sont également des références peu contestées du théâtre public ; Roger Planchon en revendique également la filiation.

Roger Planchon et Jean Vilar : un héritage infondé ?

En 1957, alors que la municipalité de Lyon s'interroge sur l'avenir de la salle de spectacle de la Maison du Peuple, jusqu'à présent dédiée à l'opérette, Roger Planchon et son équipe rédigent un projet visant à « redonner vie à une maison qui se meurt et à intégrer dans la cité un grand théâtre populaire et ouvrier » (Bataillon, 2001b : 14). Le projet s'inspire explicitement du TNP et se revendique du service public, tel que Jean Vilar le défend depuis sa nomination par Jeanne Laurent à la direction de la salle du Trocadéro, qu'il a rebaptisée du nom donné initialement par Firmin Gémier en 1920 (Fleury, 2006). Le Théâtre de la Cité, nouvelle appellation de la compagnie de Roger Planchon, se réclame dès lors de la démarche vilarienne. Pour nombre de commentateurs, cet héritage semblera institutionnalisé lors du transfert en 1972 du label « TNP », de Chaillot à Villeurbanne.

Plusieurs éléments accréditent la thèse de la filiation. Citons-en quelques uns, sans exclusive. Le premier tient dans la même admiration artistique des membres du Cartel. On connaît le rôle de Charles Dullin dans la formation d'acteur de Jean Vilar ; en mars 1951, Roger Planchon consacre un hommage, sous forme d'exposition, au comédien mort en décembre 1949, qui l'avait marqué dans le rôle de *L'Avare*, en octobre 1949 au Théâtre des Célestins de Lyon. Il associe à cette commémoration le souvenir de Jacques Copeau, disparu, lui aussi, en 1949. Cet héritage du théâtre d'art se lit également dans le choix des premières pièces que monte Roger Planchon. On y trouve, notamment, une pièce de René Char, *Claire*, en 1952 : on se souvient que c'est par l'intermédiaire de René Char que Jean Vilar rencontre Christian Zervos qui lui propose de jouer *Meurtre dans la cathédrale* dans le Palais des Papes d'Avignon, durant l'été 1947⁶.

La démarche pour conquérir et fidéliser le public forme également un point de rapprochement. En effet, l'aventure de Jean Vilar et celle de Roger Planchon s'appuient, l'une comme l'autre, sur le mouvement de l'éducation populaire qui se développe après la Seconde Guerre mondiale. Les projets artistiques trouvent un soutien auprès du réseau des associations d'éducation populaire qui organisent, notamment, des stages de formation théâtrale auxquels Roger Planchon et ses comédiens participent. Ces associations jouent

également un rôle crucial dans la constitution du public des centres dramatiques. Ainsi, en 1952, Travail et Culture⁷ commande au Théâtre de la Comédie la reprise de *La Nuit des rois* de Shakespeare créée l'année précédente. Roger Planchon impulse également la création d'une Association des Amis du Théâtre de la Comédie, reprenant le même modèle que celui qui avait conduit à la création de l'Association des Amis du Théâtre du Vieux-Colombier en 1913 ou à celle de l'Association des Amis du TNP en 1952.

Pourtant, cette dimension ne peut cacher que l'adhésion à un projet de théâtre populaire ne repose pas sur les mêmes ressorts. En effet, le rapport au public s'inscrit différemment dans le projet de Jean Vilar et dans celui de Roger Planchon. J'en donnerai un témoignage à partir de l'analyse d'un discours de Planchon, prononcé lors d'un colloque en mars 1968.

Roger Planchon revendique la filiation avec Jean Vilar par la dimension de « recherche d'un nouveau public⁸ » (Planchon, 1968a : 16). Pourtant la suite de l'entretien met au jour les contradictions de cette comparaison. En effet, le metteur en scène explique que la recherche d'un nouveau public résulte de la difficulté à faire adhérer le public habituel du Théâtre de la Comédie à la pièce *Grand'Peur et misère du III^e Reich* de Bertolt Brecht, montée en 1956 : la compagnie s'adresse alors aux comités d'entreprise et aux syndicats. Elle espère ainsi toucher un public populaire, censé être davantage sensible aux propos de la pièce de Bertolt Brecht.

La question du public chez Roger Planchon naît donc d'un problème conjoncturel d'adéquation entre une œuvre d'art et des spectateurs. La pensée du public chez Jean Vilar repose sur une autre dimension : elle est intimement liée à son activité de metteur en scène et préexiste à la reconnaissance que lui donnent ses premières mises en scène après la Seconde Guerre mondiale⁹. En effet, en 1941, Jean Vilar rejoint la troupe d'André Clavé, la Roulotte, qui parcourt le Grand Ouest. Il rencontre à cette occasion, et pour la première fois, un public populaire qui découvre avec émerveillement le théâtre. Cette expérience fondatrice explique largement le rapport au public que Jean Vilar élabore ultérieurement (Fleury, 2002). Ainsi, en 1946, dans un texte intitulé « Définition du public », Jean Vilar articule sa conception du public populaire autour de la critique d'un théâtre bourgeois qui oppose et divise. En définissant le public de l'époque comme « une personne collective qui paye sa place » (Vilar, 1986 : 338), Jean Vilar met en cause le statut de consommateur auquel est trop souvent réduit le spectateur. Toute forme excessive de commercialisation lui répugne dans la mesure même où elle dénature l'essence de l'acte théâtral en séparant le public de l'œuvre. Cette conception de l'acte théâtral comme communion et cette volonté d'en faire une « cérémonie » théâtrale – que Jean Vilar estime n'avoir pas réussi à créer dans

les premières années du festival d'Avignon (Vilar, 1950)¹⁰ – explique et fonde sa conception spécifique du public, et, par conséquent, permet de comprendre les dispositifs de relation avec le public mis en place au TNP.

En 1968, Roger Planchon déclare que « ce n'est qu'au bout de plusieurs années qu'[il est] venu à l'idée qu'il fallait faire un théâtre populaire. D'ailleurs, [il] n'[a] jamais personnellement prononcé le nom de " théâtre populaire ". [Il] le prononce ici par hasard, mais [il] ne croi[t] pas au mot " théâtre populaire " » (Planchon, 1968a :18). Ce discours est alors tout à fait compréhensible lorsque l'on saisit que la revendication de filiation avec Jean Vilar ne repose pas sur le cœur même du projet artistique de celui-ci (établir un acte de communion entre l'œuvre et le public), mais semble résulter d'une prise de conscience d'un *kairos*, c'est-à-dire d'un temps de l'occasion opportune qui pourra permettre à Roger Planchon d'obtenir un outil de travail à la mesure de ses ambitions artistiques.

En effet, en se référant à un modèle qui rencontre, depuis 1951, les suffrages de la puissance publique et du public lui-même, Roger Planchon peut espérer obtenir la reconnaissance et les financements associés. En cela, on pourrait alors émettre l'hypothèse que la revendication de filiation avec Jean Vilar, est, pour partie, infondée, car elle repose davantage sur un contexte historique favorable au théâtre populaire. En revanche, cette revendication manifeste la quête du créateur Roger Planchon de disposer d'un outil de création adéquat.

Le lien entre Roger Planchon et Jean Vilar prend alors davantage de sens par l'intermédiaire du Festival d'Avignon que par celui du TNP. En effet, en 1966, pour les vingt ans du festival, Jean Vilar décide de casser le monopole de diffusion du TNP et d'inviter des compagnies extérieures, le Ballet du XX^e siècle de Maurice Béjart et le Théâtre de la Cité de Villeurbanne dirigé par Roger Planchon. Celui-ci présente *Richard III* de Shakespeare et *George Dandin* de Molière. Le Festival d'Avignon renoue, grâce à cette invitation, avec ce qui constituait son fondement même : être un lieu de l'expérimentation théâtrale. Cette dimension nourrit l'ambition de Roger Planchon et justifie l'attrance qu'il exprime pour Bertolt Brecht.

Roger Planchon et Bertolt Brecht : un héritage assigné ?

Si Roger Planchon reconnaît que « Vilar, à l'époque, était un phare », car « il représentait l'héritage du Cartel », il affirme que « sur le plan esthétique, Brecht avait vingt ans d'avance. Ce goût du réalisme, quand on est près du corps, et qui va vers l'abstraction, féconde encore le théâtre mondial » (Planchon, 1996 : 6). Roger Planchon revendique être nourri de la pensée de Bertolt Brecht et conclut que pour lui, « Brecht, c'est Papa » (Planchon, 1996 : 5)¹¹. Est-ce à dire que cette filiation, explicite dans la bouche du metteur en scène, y compris alors que Bertolt Brecht est passé de mode, serait la moins discutable ?

Notons tout d'abord que cette filiation peut être saisie à partir du plateau : les mises en scène de Roger Planchon sont aisément reconnaissables par cette recherche de « matérialité », par le souci du réalisme, par les détails des éléments de décors et des accessoires. Formellement, Roger Planchon emprunte à Bertolt Brecht : il a même longtemps souhaité « copier » les mises en scène de celui-ci, tel un exercice de formation plastique. Si le travail scénique de Roger Planchon justifie la filiation du metteur en scène allemand, l'orientation « marxiste » du dramaturge, ainsi que ses écrits théoriques, suscitent sa critique ; ce n'est pas tant le théoricien que le praticien de plateau qu'apprécie Roger Planchon. Celui-ci pense avoir trouvé dans les spectacles de Bertolt Brecht le « théâtre total » qu'il s'emploie à chercher dans son propre travail. Avec l'écriture de *La Remise* en 1962, Roger Planchon fait figure d'homme de théâtre complet, metteur en scène de ses propres textes, contrôlant l'ensemble du processus de production et de création d'une œuvre. Roger Planchon se rapproche de Bertolt Brecht par cette dimension, et moins par une influence théorique. C'est sans doute dans cette distinction que se joue le malentendu avec la revue *Théâtre Populaire* qui fait de Roger Planchon le premier représentant des brechtiens français, assignant à celui-ci un rôle d'héritier, dont il ne pourra, ni ne souhaitera, revêtir l'ensemble du costume.

La lecture de la réception des spectacles de Roger Planchon par *Théâtre populaire* est, à cet égard, éclairante, pour une double raison : d'une part, parce qu'elle offre l'exemple d'un processus d'assignation d'héritage et, d'autre part, parce qu'elle révèle en creux l'obsession de Roger Planchon : le travail de plateau.

Avec *Paolo Paoli* d'Arthur Adamov, en 1957, Roger Planchon se fait véritablement « adoubé » par *Théâtre Populaire* : nous sommes trois ans après ce 29 juin 1954, date à laquelle Roland Barthes, Bernard Dort et Arthur Adamov, lui-même, assistent à la présentation de *Mère Courage* par le Berliner Ensemble. Si pour Roland Barthes et Bernard Dort, cette date marque le début d'une « révision totale de la critique » (Paris, 1954 : 97), pour Arthur Adamov, la venue du Berliner Ensemble a provoqué une « conversion

fracassante » et il reconnaît que sa pièce *Paolo Paoli* aborde un « théâtre politique dont Bertolt Brecht lui avait montré le chemin » (Mortier, 1986 : 122). La mise en scène de *Paolo Paoli* par Roger Planchon remporte tous les suffrages : André Gisselbrecht souligne la force du détour par l'histoire pour « commenter le monde » (en lieu et place du détour par la parabole chez Bertolt Brecht) et note l'apport du metteur en scène dans la lecture et l'explicitation du texte : « La mise en scène de Roger Planchon est un admirable travail : un exemple probant de ce que peut apporter le metteur en scène à une œuvre écrite » (Gisselbrecht, 1957 : 36). En creux, on retrouve dans cette critique ce qui avait suscité l'« éblouissement » devant *Mère Courage* : la dimension « totalitaire » du spectacle « que fonde[nt], à part égale, le texte et la représentation, la musique, les matériaux scéniques et le jeu des acteurs » (Dort, 1954 : 100).

Dès lors, les critiques de *Théâtre Populaire* couvrent d'éloges le Théâtre de la Cité, reconnu « théâtre de service public » (Gisselbrecht, 1958 : 44), assumant la « volonté brechtienne de totalité » et les mêmes missions que le Berliner Ensemble, grâce à une « totale autonomie interne » (Gisselbrecht, 1958 : 45-46).

En 1958, Bernard Dort compare *George Dandin*, que Roger Planchon vient tout juste de mettre en scène, à l'âge de 27 ans, à un *Lehrstück*. Il se réjouit que « la voie soit ouverte à un “ nouvel usage ” de nos classiques » (Dort, 1958 : 63). Un an après, Michel Vinaver, à propos de *La Seconde surprise de l'amour* de Marivaux, inclut Roger Planchon dans « les trois metteurs en scènes les plus marquants », avec Jean-Louis Barrault et Jean Vilar. Il note avec délectation le « réalisme de sa mise en scène » (Vinaver, 1959 : 66).

Pourtant, dès *Les Âmes mortes* de Nicolas Gogol, dans une adaptation d'Arthur Adamov, en 1960, la revue pointe une tendance qui semble alors aller grandissante dans les mises en scène ultérieures de Roger Planchon : l'intervention jugée abusive du metteur en scène. « Pour quelqu'un comme Planchon qui a tant travaillé, le plus dur reste à faire : savoir s'effacer » (Dumur, 1960 : 76), juge Guy Dumur. La critique devient explicite pour *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale* de Bertolt Brecht : Bernard Dort reproche à Roger Planchon la substitution d'une écriture scénique à une écriture dramatique qui rompt le propre du modèle brechtien de « spectacle total » (Dort, 1961 : 83). En 1961, Pierre Seller note la dimension « mégalomane » du projet d'*Édouard II* d'après Marlowe (Seller, 1961 : 85).

Enfin, en 1964, éclate un conflit au sein même de la revue *Théâtre Populaire* au sujet de *Troilus et Cressida*. Michel Vinaver, après avoir dénoncé le manque de lisibilité de la mise en scène et le caractère obscur du spectacle, accuse Roger Planchon de ne pas choisir entre un « théâtre expérimental » qui sollicite un spectateur éclairé, avide de participer à la découverte d'un monde inexploité, et un « théâtre populaire », adressé à un public

d'associations populaires et de syndicats, qui n'apprécie, comme au temps de l'âge d'or du théâtre (la Grèce antique), que les effets de « répétition » et de « variation ». Michel Vinaver reproche alors à Roger Planchon de ne pas s'occuper de la réception du spectacle et de faire « abstraction des exigences de son public » (Vinaver, 1964 : 121), en se rangeant davantage du côté d'un théâtre « maudit » que d'un théâtre populaire – on peut ici rappeler que Planchon, dans sa jeunesse, lisait avec passion Antonin Artaud qui le mena vers la découverte des auteurs élisabéthains. Planchon est accusé de s'éloigner du projet brechtien, de constituer entre le public et la scène un « rapport fondé sur l'exercice par le spectateur de ses facultés rationnelles » (Vinaver, 1964 : 124).

L'article de Michel Vinaver divise l'équipe de la revue et témoigne des ambiguïtés que le terme de « théâtre populaire » génère au sein d'une société que la guerre froide tend à politiser. Quatre ans avant mai 1968, les éléments de débats et de cristallisation sont déjà présents. En effet, cette querelle autour de Roger Planchon annonce ce qui apparaîtra comme une rupture au sein du théâtre public : la revendication du pouvoir au créateur.

1968 : le pouvoir au créateur

Lors des Rencontres d'Avignon en 1967, organisées par Jean Vilar chaque année depuis 1964, à l'occasion du festival, Roger Planchon alerte les élus et l'État sur les risques d'atteinte à la liberté du créateur *via* les conseils d'administration des maisons de la culture¹². À la fin de sept jours de débats, alors que s'énoncent des remarques finales, Roger Planchon, qui n'était pas intervenu jusqu'ici, s'exprime après Francis Raison, directeur du Théâtre et des Maisons de la Culture au ministère des Affaires culturelles (1966-1969) :

Il est heureux que l'État reconnaisse la liberté des créateurs. Mais cela exige que soient éliminés la loi de 1901, les conseils de notables dirigeant les maisons de la culture... Les créateurs ne veulent plus la liberté, ils veulent le pouvoir. Ils veulent un affrontement direct avec l'État et avec le public. [...] L'action culturelle doit s'organiser autour de deux axes stratégiques. Dans les vingt années à venir, va se former un prolétariat coupé de toute culture. C'est ce qu'il faudrait regarder, les sous-hommes que cette société est en train de former. D'autre part, la plupart des grands créateurs crachent sur cette société, ils la vomissent. Il faut réintégrer le créateur, le poète, dans la société (Planchon, 1967 : 296).

Cette prise de parole comporte deux axes. Le premier reflète la politisation grandissante des artistes au cours des années 1960. Le second revendique le pouvoir aux créateurs et annonce un des points discutés lors de la réunion impulsée par Roger Planchon lui-même à Villeurbanne en mai-juin 1968. Il faut, en effet, se souvenir que « l'événement de 1968 » s'inscrit dans un contexte de contestation politique, dont le théâtre se fait à

l'occasion l'écho. On peut citer, bien sûr, les prises de position du *Bread and Puppet Theatre* contre l'intervention américaine au Vietnam, relayées, en France, en 1967, par *V comme Vietnam* d'Armand Gatti ou par *Les Guerres picrocholines*, d'après Rabelais, montée par le Théâtre de l'Aquarium et mise en scène par Jacques Nichet. On peut également mentionner *Les Treize soleils de la rue Saint-Blaise* d'Armand Gatti qui naît à partir de l'imaginaire des spectateurs du quartier populaire de l'Est de Paris¹³ ou *L'Héritier*, pièce proposée par le Théâtre de l'Aquarium à partir du livre de Pierre Bourdieu et de Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers* (1964). Ces deux pièces, créées quelques jours seulement avant mai 1968, concentrent une critique contre la « culture bourgeoise », les « inégalités de classes de la France gaulliste » (Neveux, 2007 : 62, 66) ou le rôle discriminant de l'école dans l'accès aux biens culturels. Directement ou par ricochet, la politique culturelle d'André Malraux, qui prône une culture humaniste et prend le pari du « choc esthétique » pour rassembler autour de l'œuvre d'art une vaste communauté sensible, semble remise en cause, avant même la crise sociale, politique et culturelle de 1968.

Le second point – la revendication du pouvoir au créateur – renvoie plus spécifiquement à la réunion qui se tient à Villeurbanne, près de Lyon, du 21 mai au 11 juin 1968¹⁴.

Invités par Roger Planchon à réfléchir à la situation du théâtre public, quarante-deux directeurs d'institutions théâtrales signent, à l'issue de vifs débats, une forme de manifeste, aujourd'hui connue sous l'intitulé de « déclaration de Villeurbanne ». Leur objectif est de donner un nouveau cadre à l'action culturelle. Ce texte commun peine cependant à être rédigé, en raison des nombreuses divergences qui émergent au sein du collectif d'artistes-directeurs. Francis Jeanson¹⁵ est alors désigné pour tenir la plume et faire la synthèse des débats. Pour lui, il s'agit moins de remettre en cause les idéaux de la décentralisation dramatique, que d'approfondir la notion de service public, en examinant le rapport des maisons de la culture à la population. La notion de « non-public » permet de dénoncer le « déficit démocratique de l'action culturelle » (Rauch, 2008 : 302) et doit donc être entendue comme une volonté de restaurer le rôle du citoyen dans la vie artistique afin de créer du lien social par la culture.

Contre la vision malrucienne de partage de l'accès à la culture au sein de la nation, Francis Jeanson introduit l'idée de partage de la création au sein de la République : il s'agit de permettre aux citoyens de contribuer activement à la production artistique et culturelle. Est notamment affirmée « la nécessité d'une étroite corrélation entre la création théâtrale et l'action culturelle » (« Déclaration de Villeurbanne », 1968 : 198). Si la préoccupation première de Francis Jeanson est bien la question démocratique, son texte reflète le

positionnement des artistes pour lesquels, intrinsèquement, la création est l'objectif premier. C'est pourquoi la plateforme de revendications concrètes, qui clôt la déclaration, demande l'augmentation des moyens alloués à la création.

Notons que Roger Planchon se distingue, pour partie, des positions de Francis Jeanson. Lors des débats au sein du comité permanent (en font partie, en dehors de Roger Planchon, Hubert Gignoux, Pierre Debauche, Philippe Tiry et Georges Goubert), Roger Planchon fait une proposition qui insiste sur l'exigence artistique. Il dénonce, notamment, l'action culturelle menée en dehors du travail artistique et les « acteurs s'occupant des problèmes du non-public au détriment de leur travail artistique » (Planchon, 1968b : 311). Roger Planchon exprime ici un point de vue que partagent d'autres metteurs en scène, dont, par exemple, José Valverde, directeur du Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, qui refuse de ratifier la proposition de Francis Jeanson.

Au cours de cette réunion à Villeurbanne, la place de la création au sein du fonctionnement des institutions théâtrales est abordée d'un autre point de vue, moins politique qu'organisationnel. Celui-ci renvoie à la professionnalisation du théâtre public. En effet, les centres dramatiques nationaux et les maisons de la culture n'échappent pas à la revendication salariale : des comités de grève se constituent et critiquent le fonctionnement jugé archaïque des organisations. Les personnels administratif et technique, réunis à Strasbourg les 8, 9 et 10 juin, demandent la revalorisation des conditions de travail et la redistribution du pouvoir au sein de l'institution. Alors que les directeurs, au début de la rencontre à Villeurbanne, englobent dans leurs réflexions l'ensemble des personnels concourant à l'action culturelle, ils révisent leur position première et excluent les personnels administratif et technique des processus décisionnels. Ils assument alors pleinement leur rôle de chef d'entreprise. La commission paritaire directeurs-personnels qui se réunit fin juin et début juillet 1968 se contente de négocier des revendications salariales (augmentation de salaire, attribution de libertés syndicales) et d'ouvrir la voie à l'élaboration d'une convention collective nationale qui sera signée suite à la création du Syndicat Des Entreprises d'Action Culturelle (SYNDEAC), créé en 1971. À l'issue de cette période de négociation, le mode d'organisation des institutions du réseau de la décentralisation est profondément modifié. Alors que les premiers centres dramatiques sont organisés sur le mode de la polyvalence – le comédien se fait machiniste ou décorateur, enfilant son bleu de travail avant de revêtir le costume de *L'Avare* ou celui de *George Dandin* –, 1968 officialise un processus de rationalisation : de chef de troupe charismatique, le metteur en scène endosse la fonction de directeur d'institution. Peu à peu, les fonctions administratives et techniques se démarquent des fonctions artistiques, accusant des liens parfois distendus avec le plateau.

Par la revendication du pouvoir au créateur, Roger Planchon apparaît comme l'un des artisans de la mutation du secteur du théâtre public. En invitant Patrice Chéreau, jeune metteur en scène prometteur (Denizot, 2012), auteur d'une déclaration fracassante sur la « mort » du théâtre populaire (Chéreau, 1969), à prendre la co-direction du Théâtre National Populaire, transféré à Villeurbanne en 1972, Roger Planchon s'inscrit dans la continuité de la « déclaration de Villeurbanne¹⁶ ».

Conclusion : Roger Planchon et le théâtre d'art

Si j'ai pu montrer que les revendications de filiation de Roger Planchon, envers la décentralisation, d'une part, Jean Vilar, d'autre part, et Bertolt Brecht, enfin, sont à considérer avec recul et distance, il serait trop facile de voir, derrière ces appels successifs, le simple résultat d'un calcul stratégique pour gagner une légitimité au sein du théâtre public. En effet, j'ai souligné que ces références cachaient une constante : l'obsession de Roger Planchon de forger une « écriture scénique » personnelle et autonome. Planchon développe, voire radicalise, le principe de l'historicisation introduit par la perspective brechtienne, en l'appliquant à des textes classiques. La suite de l'aventure, qui mène l'artiste à prendre la direction du Théâtre National Populaire de Villeurbanne, en 1972, semble conforter cette analyse.



Roger Planchon (1931-2009), directeur du TNP Villeurbanne, auteur, metteur en scène au théâtre et au cinéma. © Christian Ganet.

Loin de « l'assassinat du metteur en scène » exprimé par Jean Vilar, Roger Planchon annonce et incarne, tout à la fois, une double tendance du paysage théâtral des années 1970 et 1980. D'un point de vue esthétique, on assiste à l'affirmation grandissante de la place du metteur en scène sur le plateau. D'un point de vue institutionnel, les postes de direction, assumés par les seuls metteurs en scène, deviennent des fonctions recherchées et enviées, en raison des moyens budgétaires mis au service de la création du metteur en scène-directeur.

Le positionnement de Roger Planchon en mai 1968 s'explique alors par un vif attachement à la liberté du créateur ; elle se traduit par le fait de privilégier la dimension de metteur en scène du directeur d'institution, alors que Jean Vilar affirmait, au sein du TNP, un *ethos* du service public qui mettait l'institution qu'il dirigeait, non au seul service de sa création, mais d'abord au service du public à laquelle elle était destinée. En ce sens, Roger Planchon pourrait apparaître fondateur d'une nouvelle dimension du théâtre public, centrée autour de la figure du metteur en scène-créateur. Ce serait pourtant omettre que l'histoire du théâtre public repose sur un double socle : le mouvement du théâtre populaire, dont on a pu voir les multiples dimensions, et le développement du théâtre d'art, fondé sur l'exigence artistique et l'autonomie du créateur. L'action de Roger Planchon permet, en effet, de rappeler que l'idée de service public intègre la défense des principes mêmes du théâtre d'art (Dusigne, 1997), ce qu'il exprime lui-même dans ses mémoires : « Le théâtre public permet aussi de donner vie et espace à ce que les hommes de théâtre, les plus aigus du début du siècle, appelaient un peu pompeusement le théâtre d'art » (Planchon, 2004 : 507).

Le parcours de Roger Planchon reflète alors la double origine du théâtre public. Son étude témoigne également de l'intérêt des recherches de nature biographique qui, tournant le dos à toute volonté d'héroïsation, interrogent, d'un point de vue herméneutique, le lien entre le singulier et le collectif (Dosse, 2005). Ainsi, alors que l'on pense l'histoire collective du théâtre public essentiellement en termes de ruptures, le changement d'échelle qu'implique le regard porté sur un artiste, permet de mettre en avant ses points de continuité.

Notes

1. L'ensemble des données chiffrées sont en euros constants.
2. La plupart des informations factuelles sont issues des ouvrages publiés par Michel Bataillon qui, à partir des années 1970, s'occupa, à côté de ses fonctions de dramaturge, de l'organisation des archives de Roger Planchon. Les ouvrages reproduisent de nombreux documents d'archives, avant que celles-ci ne soient déposées à la Bibliothèque nationale de France – département des Arts du Spectacle.
3. En 1951, la compagnie obtient une subvention de 200 000 francs (4 470 euros) de la ville de Lyon et de 400 000 francs (8 950 euros) du ministère de l'Éducation nationale. Sources : Archives Planchon, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du Spectacle, col 112 (10,2).
4. Seul le ministère de l'Éducation nationale – qui gère à cette époque les budgets affectés aux activités théâtrales – octroie à la compagnie une subvention de fonctionnement. Elle est de 300 000 francs (6 100 euros) en 1953, de 190 000 francs (3 850 euros) en 1954, de 700 000 francs (14 040

euros) en 1955 et de 500 000 francs (9 625 euros) en 1956. En 1953, la ville de Lyon verse également une subvention de 200 000 francs (4 070 euros). Sources : Archives Planchon, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du Spectacle, col 112 (10,2).

5. Roger Planchon est admiratif devant l'expérience de Jean-Marie Serreau au Théâtre de Babylone. D'ailleurs, il monte en 1953 *Le Sens de la marche* et *Le Professeur Taranne* d'Arthur Adamov, quelques mois après que Jean-Marie Serreau a créé au Théâtre de Babylone *Tous contre tous* du même Arthur Adamov.

6. Jean Vilar répond à la proposition de Christian Zervos par une contre-proposition : monter trois créations (*Richard II* de Shakespeare, jamais jouée en France, *Tobie et Sara* de Paul Claudel et *La Terrasse de midi* de Maurice Clavel, deuxième œuvre inédite d'un jeune écrivain). Ces trois pièces constituent le programme du premier Festival d'Avignon en 1947, alors dénommé « Semaine d'art ».

7. Travail et Culture est une association d'éducation populaire née en 1944 du pluralisme des mouvements de la Résistance et de la rencontre entre des artistes, des intellectuels et des syndicalistes (voir Hénon, 1986).

8. Je remercie Bérénice Hamidi-Kim de m'avoir transmis ce texte inédit.

9. Liste des premières mises en scène de Jean Vilar : *La Danse de mort* d'August Strindberg, salle Vanneau en 1942, *Césaire* de Jean Schlumberger au Théâtre de Poche en 1943, *Dom Juan* de Molière au Théâtre du Vieux-Colombier en 1944, *Un Voyage dans la nuit* de Christiansen au Théâtre de Poche en 1944, *Meurtre dans la cathédrale* de T.-S. Eliot au Théâtre du Vieux-Colombier en 1945, *Les Voix* de Marc Bernard au Théâtre du Vieux-Colombier en 1946, *Le Bar du crépuscule* d'Arthur Koestler au Théâtre Moncey en 1946.

10. « Et bien non ! il n'y eut pas de communion, s'il y eut une cérémonie. Il y eut plaisir évidemment de jouer et, me dit-on, plaisir de voir et d'entendre. Il manquait quelque chose » (Vilar, 1950 : 11).

11. Je remercie Bérénice Hamidi-Kim de m'avoir transmis ce texte.

12. Roger Planchon prendra lui-même garde de ne pas transformer le TNP en association, mais de garder un statut de droit privé permettant de verrouiller les décisions.

13. *Les Treize soleils de la rue Saint-Blaise* est initiée par Guy Rétoré, directeur-metteur en scène du Théâtre de l'Est Parisien (TEP) qui s'inscrit dans le mouvement du théâtre populaire et de la décentralisation dramatique. Le TEP devient maison de la culture en 1963.

14. Je renvoie sur ce point aux développements de mon article (Denizot, 2009).

15. Francis Jeanson est philosophe, compagnon de Jean-Paul Sartre. Il est envoyé à Villeurbanne par Jacques Fornier, directeur du Théâtre de Bourgogne qui l'a appelé auprès de lui pour réfléchir au projet d'une maison de la culture.

16. Voir l'article de Bérénice Hamidi-Kim, publié dans ce même numéro, p. 141-149.

Bibliographie

- BATAILLON, Michel (2001a), *Un défi en province : Planchon, chronique d'une aventure théâtrale, tome I : 1950-1957*, Paris, Marval.
- BATAILLON, Michel (2001b), *Un défi en province : Planchon, chronique d'une aventure théâtrale, tome II : 1957-1972*, Paris, Marval.
- BATAILLON, Michel (2005), *Un défi en province : chronique d'une aventure théâtrale, Chéreau, Planchon, et leurs invités. 1972-1986*, Paris, Marval.
- BOURDIEU, Pierre (1986), « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 62-63, p. 69-72.
- CHABROL, Véronique (1990), « L'ambition de Jeune France », dans Jean-Pierre Rioux (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Éditions Complexe, p. 161-178.
- CHÉREAU, Patrice (1969), « Une mort exemplaire », *Partisans*, n^o 47, avril-mai, p. 64-68.
- CHÉREAU, Patrice (2009), « L'Hommage de Patrice Chéreau : " Merci à toi, Roger " », *Le Monde*, 14 mai, p. 21.
- « Déclaration de Villeurbanne » (1968), dans Robert Abirached (dir.) (1994), *La Décentralisation théâtrale, tome 3, 1968, Le tournant*, Paris, Actes-Sud, p. 195-200.
- DENIZOT, Marion (2005), *Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952*, Paris, La Documentation française.
- DENIZOT, Marion (2009), « 1968, 1998, 2008 : le théâtre et ses fractures générationnelles. Entre malentendus et héritages méconnus », *Revue en ligne Sens Public*, dossier « Mai 1968 », http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=637, 2009-2, 17 feuillets.
- DENIZOT, Marion (2010), « Le théâtre populaire en France : les enjeux historiographiques d'un " lieu de mémoire " », dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 7-13.
- DENIZOT, Marion (2011), « Théâtre populaire et politique culturelle : la fin d'un héritage ? », *Registres*, n^o 15, p. 16-25.

- DENIZOT, Marion (2012), « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre National Populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », dans Gérard-Denis Farcy et Vincent Amiel (dir.), *L'Autre Chéreau*, Montpellier, Éditions de l'Entretemps, (à paraître).
- DORT, Bernard (1954), « Propos sur *Mère Courage* », *Théâtre Populaire*, n° 8, juillet-août, p. 7-103.
- DORT, Bernard (1958), « *George Dandin ou le mari confondu* de Molière », dans Jean Duvignaud (dir.) (1970), *Théâtre populaire, Itinéraire de Roger Planchon, 1953-1964*, Paris, L'Arche, p. 59 - 65.
- DORT, Bernard (1961), « *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale* de Bertolt Brecht, musique d'Hanns Eisler », dans Jean Duvignaud (dir.) (1970), *Théâtre populaire, Itinéraire de Roger Planchon, 1953-1964*, Paris, L'Arche, p. 77-84.
- DOSSE, François (2005), *Le Pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte.
- DUMUR, Guy (1960), « *Les Âmes mortes* de Nicolas Gogol, adaptation d'Arthur Adamov », dans Jean Duvignaud (dir.) (1970), *Théâtre populaire, Itinéraire de Roger Planchon, 1953-1964*, Paris, L'Arche, p. 71-76.
- DUSIGNE, Jean-François (1997), *Le Théâtre d'Art : aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, Éditions Théâtrales.
- FLEURY, Laurent (2002), « De la découverte des territoires à la rencontre des populations », *Théâtres en Bretagne*, n^{os} 15-16, p. 54-61.
- FLEURY, Laurent (2006), *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- GISSELBRECHT, André (1957), « *Paolo Paoli* d'Arthur Adamov », dans Jean Duvignaud (dir.) (1970), *Théâtre populaire, Itinéraire de Roger Planchon, 1953-1964*, Paris, L'Arche, p. 23-37.
- GISSELBRECHT, André (1958), « *Henry IV* de Shakespeare », dans Jean Duvignaud (dir.) (1970), *Théâtre populaire, Itinéraire de Roger Planchon, 1953-1964*, Paris, L'Arche, p. 43-54.
- HÉNON, Pierre (1986), « Les débuts d'un mouvement : Travail et Culture », *Les Cahiers de l'Animation*, n°57-58, p. 218-222.
- LÉONARDINI, Jean-Pierre (2009), « Mort d'un athlète complet du théâtre », *L'Humanité*, 14 mai, p. 19-20.

- MORTIER, Daniel (1986), *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la réception de Brecht en France (1945-1956)*, Paris, Champion-Slatkine.
- NEVEUX, Olivier (2007), *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, Éditions La Découverte.
- PARIS, Jean (1954), « Propos sur *Mère Courage* », *Théâtre Populaire*, n° 8, juillet-août, p. 7-103.
- PLANCHON, Roger (1951), *Contribution à l'enquête ouverte sur la "querelle" de la décentralisation artistique, Les Arts à Lyon*, dans Michel Bataillon (2001a), *Un défi en province : Planchon, chronique d'une aventure théâtrale, tome I : 1950-1957*, Paris, Marval, p. 121-123.
- PLANCHON, Roger (1967), « Remarques finales », dans Philippe Poirrier (dir.) (1997), *La naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon sous la présidence de Jean Vilar (1964-1970)*, Paris, La Documentation française, p. 296.
- PLANCHON, Roger (1968a), *Colloque national Art et éducation*, centre culturel des Dombes, Châtillon-sur-Chalaronne, Ain, 8 mars.
- PLANCHON, Roger (1968b), « Proposition Planchon », présentée le mardi 28 mai, notes dactylographiées, deux pages, dans Marie-Ange Rauch (2008), *Le Théâtre en France en 1968*, Paris, Éditions de l'Amandier, p. 310-313.
- PLANCHON, Roger (1996), « Compte-rendu d'une rencontre à l'université de Lyon 2 », dans Michel P. Schmitt (dir.), *Les Entretiens de Grand Amphi*, Lyon, Université de Lyon 2.
- PLANCHON, Roger (2004), *Apprentissages : mémoires*, Paris, Plon.
- RAUCH, Marie-Ange (2008), *Le Théâtre en France en 1968*, Paris, Éditions de l'Amandier.
- SALINO, Brigitte (2009), « Roger Planchon », *Le Monde*, 14 mai, p. 21.
- SELLER, Pierre (1961), « *Édouard II* d'après Christopher Marlowe », dans Jean Duvignaud (dir.) (1970), *Théâtre populaire, Itinéraire de Roger Planchon, 1953-1964*, Paris, L'Arche, p. 85-87.
- VILAR, Jean (1986), « Définition du public [1946] », dans Jean Vilar, *Le Théâtre, service public et autres textes*, présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard, p. 338-342.

- VILAR, Jean (1950), « Du spectateur et du public » (cinquième séance du 31 mars 1950), dans André Villiers (dir.) (1953), *Théâtre et collectivité*, Paris, Flammarion, p. 109-123.
- Ville de Lyon (1953), « Notes du chef du bureau de la 1^{re} division de la Ville de Lyon », 7 mai, dans Michel Bataillon (2001a), *Un défi en province : Planchon, chronique d'une aventure théâtrale*, t. I : 1950-1957, Paris, Marval, p. 114-115.
- VINAVER, Michel (1959), « *La Seconde surprise de l'amour* de Marivaux », dans Jean Duvignaud (dir.) (1970), *Théâtre populaire, Itinéraire de Roger Planchon, 1953-1964*, Paris, L'Arche, p. 66-70.
- VINAVER, Michel (1964), « À propos de *Troilus et Cressida* », dans Jean Duvignaud (dir.) (1970), *Théâtre populaire, Itinéraire de Roger Planchon, 1953-1964*, Paris, L'Arche, p. 109-127.

Bérénice Hamidi-Kim
Université Lyon 2 / EHESS

Du TNP de Roger Planchon au TNP de Christian Schiaretti D'une exemplarité du « théâtre public » à l'autre ?

Le présent texte vient chronologiquement prendre la suite de celui de Marion Denizot et poursuit pour partie le tracé du chemin de Roger Planchon, à partir du moment où celui-ci est nommé codirecteur du Théâtre National Populaire à Villeurbanne en 1972. Cependant notre réflexion change la focale, de l'homme à l'institution qu'il incarnera longtemps, mais qui lui a préexisté, dans une forme et un lieu différents (le TNP-Paris), et qui a ensuite continué son existence sans lui. Or, le Théâtre National Populaire, et plus particulièrement le TNP, dirigé par Jean Vilar (1951-1963), a pu être considéré comme la « matrice des politiques de la culture en France » (Fleury, 2004 :14). Nous voudrions saisir en quoi cette institution a pu exemplifier l'idéal du théâtre de service public, mais aussi en quoi son évolution exemplifie l'évolution de cet idéal. Il ne s'agit pas de remonter à Firmin Gémier ou à Jean Vilar, ni même de commencer l'histoire à Villeurbanne – tâche déjà fort bien menée par le dramaturge du Théâtre National Populaire Michel Bataillon. L'enjeu est plutôt de saisir l'évolution des valeurs du théâtre de service public des années 1970 à aujourd'hui, en comparant la direction Planchon et la direction Schiaretti. Nous employons le terme « direction » à la fois au sens où chacun de ces deux hommes a été le directeur de ce centre dramatique national (CDN), et où il lui a donné une orientation spécifique. Christian Schiaretti estime d'ailleurs qu'il a succédé à Roger Planchon, mais n'en hérite pas, assumant une « refondation » des idéaux du TNP là où Roger Planchon se situait davantage dans la rupture (non explicite, il est vrai) avec l'héritage vilarien. Il nous semble qu'il s'agit là de deux figures extrêmes, non seulement du point de vue chronologique – Roger Planchon a été le premier directeur du TNP-

Villeurbanne, de 1972 à 2001, Christian Schiaretti est le second et dernier en date – mais également du point de vue de l'image du Théâtre National Populaire à laquelle leur direction est associée. Or l'image, ou plutôt les deux images de cette institution attestent l'évolution du théâtre (de service) public français autant qu'elles contribuent à la façonner. Ces artistes-directeurs n'agissent en effet pas seuls, et l'étude des contextes de leur nomination et de leurs choix de direction respectifs permet de saisir à travers la comparaison de deux instantanés – le transfert du sigle « TNP » et la création du TNP-Villeurbanne pour Roger Planchon en 1972, la nomination de Christian Schiaretti à la tête de cette institution en 2002 – l'évolution du projet de décentralisation théâtrale. Pour le dire autrement, si le sigle « TNP » demeure, de Roger Planchon à Christian Schiaretti, porteur d'exemplarité, il ne s'agit pas de la même exemplarité.

La direction Planchon ou la nouvelle exemplarité de la (troisième vague de) décentralisation

Le contexte de création du TNP-Villeurbanne en 1972 et ses enjeux, tant pour l'équipe de direction que pour l'État, témoignent du rôle de cette institution dans l'évolution des statuts et des missions des CDN au début des années 1970. C'est ce contexte qui donne sens à l'exemplarité, au caractère à la fois emblématique et exceptionnel du projet de Roger Planchon en faveur de ce qu'il nomme la « décentralisation artistique », et qui semble opérer comme nouvel emblème de la décentralisation dramatique et du théâtre de service public défendu par l'État dans les années 1970. Étudier la tension, chez Roger Planchon, entre l'*ethos* du créateur et celui du directeur d'une institution du théâtre de service public, permet de mesurer ce que produit, à l'échelle individuelle, l'articulation problématique entre la mission artistique et la mission d'intérêt général que les pouvoirs publics fixent aux directeurs de la décentralisation. Mais il importe auparavant d'examiner les interactions entre l'équipe de direction du TNP (Roger Planchon mais aussi Patrice Chéreau et Robert Gilbert) et les pouvoirs publics (l'État et les collectivités territoriales).

Filiations, ruptures et contradictions du TNP-Villeurbanne

À l'origine de l'événement que constitue le transfert du sigle « TNP » de Chaillot au Théâtre de la Cité à Villeurbanne, se trouve la rencontre entre deux projets du duo Roger Planchon - Robert Gilbert, et un projet du Ministère. La demande de l'équipe de la Cité est double, et témoigne à la fois d'un désir artistique et d'un désir d'institutionnalisation qui ne sont pas coordonnés dès l'origine. À partir de 1966, Robert Gilbert, l'administrateur fidèle de Roger Planchon, plaide, avec l'accord de ce dernier, auprès du Ministère (et particulièrement de Guy Brajot) pour la création d'un « TNP de province subventionné par

l'État » (Bataillon, 2005b : 124). Parallèlement, Roger Planchon souhaite que Patrice Chéreau et lui fassent équipe artistique à Villeurbanne. Or en 1972, ce dernier incarne le changement de discours de légitimation du financement public du théâtre à l'œuvre chez la nouvelle génération de metteurs en scène qui prend le pouvoir symbolique et institutionnel au tournant des années soixante-dix. En effet, avant 1968, il était l'homme du Théâtre de Sartrouville, où il avait mis en pratique « en toute naïveté l'idéologie ordinaire des théâtres populaires » (Chéreau, 1969 : 64). Mais il a ensuite rompu clairement avec cette idéologie, d'abord en 1968 à Villeurbanne même, où il représentait le « jeune théâtre » (Goetschel, 2004 : 267), précisément en tant que directeur de Sartrouville, puis en rédigeant un texte devenu célèbre, « Une mort exemplaire » (Chéreau, 1969 : 64-68), qui enterre le Théâtre de Sartrouville lui-même. Exemplaire, cette mort l'est à la mesure du modèle universaliste de la première décentralisation que Patrice Chéreau a performativement contribué à pousser dans la tombe avec cet article. Mais cette mort est doublement exemplaire, ou plus précisément, Chéreau enterre deux modèles à la fois. En effet, la mort du Théâtre de Sartrouville est celle d'une expérience en réalité moins proche du théâtre populaire à l'œuvre dans les CDN que de l'art politisé pratiqué par la deuxième décentralisation et inspiré par l'expérience d'un certain Roger Planchon. Dans ce texte, Chéreau tourne donc également le dos à la Déclaration de Villeurbanne¹, et « désert[e] avec éclat le terrain d'un art engagé ou même directement intervenant », « officialis[ant] le divorce de son art d'avec l'action politique » (Benhamou, 2000 : 301). C'est ce double enterrement qui permet la promotion d'une autre exemplarité, d'une ère nouvelle où « la création artistique » (Chéreau, 1969 : 64) ne joue plus la « bonne fille » qui se met « à l'école » de l'action culturelle et / ou de l'urgence politique et « [veut] se changer » mais pose au contraire « l'exigence d'un travail de recherche en militantisme » (Chéreau, 1969 : 68). Si Patrice Chéreau reconnaît encore la légitimité et l'existence d'un théâtre populaire, c'est en tant que théâtre « prolétarien » non professionnel (Chéreau, 1969 : 68-69) qui se pratique en contexte révolutionnaire ; les artistes de théâtre professionnel étant jugés, pour leur part, illégitimes à tenir un discours politique.

On trouve de ce point de vue un écho très fort entre la nouvelle position de Patrice Chéreau et celle de Roger Planchon qui en 1972 estime lui aussi qu'on « fait du théâtre ou de la politique. On est metteur en scène ou militant en usine. Prétendre le contraire est une imposture » (Planchon, 1972). Un temps alternative au modèle de la décentralisation, le théâtre populaire politisé a lui aussi fait long feu, et celui qui l'incarnait par excellence partage désormais avec Patrice Chéreau l'idée d'une réorientation du travail théâtral sur la fonction de création et sur la figure du créateur. C'est d'ailleurs sur la base non seulement d'un accord quant aux nouvelles missions du théâtre, mais aussi et surtout d'une admiration artistique que Roger Planchon choisit Patrice Chéreau pour codiriger le nouveau théâtre, justifiant *a posteriori* son choix par le fait que « quand dans une ville, il y a un grand théâtre de création, il lui faut deux ou trois têtes artistiques » (Planchon, dans Bataillon, 2005a : 7). Au nom de cette ambition commune, Patrice Chéreau et Roger

Planchon dessinent à l'automne 1970 le projet du nouveau théâtre de Villeurbanne qu'ils baptisent « Théâtre national » (Bataillon, 2005b : 122), car, bien que ne correspondant pas aux statuts d'un théâtre national, il jouirait d'une aura dépassant le cadre régional et même national. Les deux artistes insistent ainsi sur la nécessité d'« une direction artistique [...] assurée par deux créateurs de renommée internationale » (Planchon et Chéreau, dans Bataillon, 2005b : 122).

Le rayonnement est ainsi envisagé aux différentes échelles, de l'international au local, par le biais de tournées, sous l'appellation « festival du TNP » (Planchon, dans Bataillon, 2005a : 11). On note de ce point de vue une évolution de la position de Roger Planchon qui ne concevait jusque-là la décentralisation que comme implantation en un seul lieu. Si, par son recentrement sur la création, Roger Planchon s'éloigne de l'héritage de la décentralisation théâtrale, il s'en rapproche donc du point de vue des tournées. Il aime d'ailleurs à rappeler la dette de son projet à l'égard « des expériences de Gémier et de [Dullin] », le premier ayant entrepris de « faire rayonner son théâtre à travers la France », tandis que le second avait formé le rêve qu'il y ait « plusieurs Comédies Françaises en province » (Dullin, cité par Planchon, dans Bataillon, 2005a : 11). La figure de Jean Vilar est alors convoquée, mais avec moins d'évidence que les deux autres. En témoigne l'ambiguïté de la formulation par Planchon de l'idée d'une filiation avec le père du Théâtre National Populaire : « en faisant la synthèse des idées de Gémier, de Dullin, de Vilar, je me sens profondément l'héritier du Théâtre National Ambulant et du Théâtre National Populaire de Gémier » (Planchon, dans Bataillon, 2005a : 12). La filiation avec le projet vilarien se trouve surtout convoquée parce qu'elle est, depuis les années 1950, inévitable pour tout artiste s'inscrivant dans la décentralisation, et l'est encore – malgré tout, et malgré 1968 – pour le Théâtre National Populaire de Roger Planchon dans les années 1970. Gilbert pointe notamment une parenté de projet en matière de conquête des publics, estimant que « [leurs] buts différaient assez peu de ceux du [TNP de] Vilar des années cinquante : même désir de réaliser un grand théâtre artistique, même désir de rechercher un public plus vaste » (Gilbert, dans Bataillon, 2005b : 137). Il insiste d'ailleurs sur le fait que « Planchon ne s'est, du reste, jamais dérobé à cette mission de conquérir le public " populaire " », qui était déjà pour lui une « préoccupation majeure » au Théâtre de la Cité. Roger Planchon lui-même indique que, « au TNP, Patrice [Chéreau] et [lui] n'[ont] jamais renoncé au public ni à l'idéal de partager les grandes œuvres avec tous, même avec ceux qui ne fréquenteront jamais les théâtres » (Planchon, dans Bataillon, 2005a : 20), reprenant même à l'occasion le vocabulaire de la première génération de décentralisateurs, pourtant honni en 1968, quand il estime avoir « fait une bonne pédagogie artistique » (Planchon, dans Bataillon, 2005a : 20). Pourtant, s'agissant de la conquête de nouveaux publics, la différence de positionnement entre Jean Vilar et Roger Planchon pointée par Marion Denizot pour le Théâtre de la Cité dans les années 1950-1960 demeure valable

pour le projet du TNP-Villeurbanne. Si préoccupation pour le public il y a, il s'agit d'« augmenter le nombre des représentations autour d'une aventure artistique, d'un discours artistique singulier » (Planchon, dans Bataillon, 2005a : 12) et non pas d'élaborer un répertoire généraliste commandé par une mission de service public théâtral comme c'était le cas dans les CDN et au Théâtre National Populaire de Jean Vilar. La nomination de Jacques Duhamel comme Ministre des Affaires Culturelles fournit à l'équipe de Roger Planchon l'occasion de faire valider un projet qui se situe donc dans un rapport complexe à l'histoire de la décentralisation et singulièrement aux pères fondateurs de la première génération et au premier Théâtre National Populaire.

Le transfert du sigle « TNP », un projet de refondation de la décentralisation théâtrale

Le projet initial de Guy Brajot (alors directeur du Théâtre et des Spectacles, des Maisons de la Culture et des Lettres) et de Jacques Duhamel, consistait à nommer Roger Planchon à la tête du Théâtre National Populaire à Chaillot. Suite à la fin de non-recevoir de l'Ardéchois, fidèle à la province, qui a fait primer sa passion de la décentralisation sur les sirènes de la gloire parisienne, et suite à la demande répétée de l'équipe du Théâtre de la Cité d'un soutien de l'État, Antoine de Clermont-Tonnerre, conseiller de Jacques Duhamel, convainc ce dernier du symbole que pourrait constituer le transfert du sigle « TNP² ». Aux yeux des pouvoirs publics, le projet artistique du Théâtre de la Cité articule judicieusement des éléments de continuité et de rupture avec le modèle de la première décentralisation qu'incarnaient à la fois les premiers CDN et le TNP de Jean Vilar. Dans la conférence de presse annonçant la mission nouvelle et le statut du TNP-Villeurbanne, Jacques Duhamel justifie de fait l'attribution du sigle « TNP » à Roger Planchon par la volonté de l'État de « rend[re] hommage à l'un de ceux qui, dans la génération qui a suivi celle de Jean Vilar, a marqué le plus de son empreinte l'évolution du mouvement dramatique français » (Duhamel, 1972, dans Bataillon, 2005b : 126), et de promouvoir un projet « dont la réalisation peut constituer une étape déterminante de la politique de décentralisation » (Duhamel, 1972, dans Bataillon, 2005b : 126). Le ministre met l'accent sur la complémentarité de l'équipe de direction : si Roger Planchon incarne à la fois la continuité et la rupture, Patrice Chéreau, « qui s'affirme tant en France qu'à l'étranger comme l'un des meilleurs metteurs en scène européens » (Duhamel, 1972, dans Bataillon, 2005b : 126), est implicitement validé comme caution de rayonnement international, tandis que Gilbert est plébiscité pour son « habileté et [s]a compétence d'administrateur de théâtre [...] [qui font] espérer une utilisation optimale des moyens importants qui seront mis à la disposition de cette nouvelle entreprise » (Duhamel, 1972, dans Bataillon, 2005b : 126). Création, décentralisation, gestion, telle sera donc la nouvelle triade rectrice du TNP-Villeurbanne.

L'État entérine donc lui-même la prise de distance avec la geste vilarienne, et choisit l'équipe de Planchon en ce qu'elle incarne à la fois la continuité en termes de défense d'une décentralisation artistique, et la rupture, tant dans la réflexion sur le public que dans la séparation des fonctions artistique et gestionnaire en différentes personnes. Patrice Chéreau, qui ne détient plus de licence d'entrepreneur du spectacle, n'est de fait pas cosignataire du contrat, et se contentera d'être « directeur artistique sans responsabilité juridique » (Bataillon, 2005b : 133). Il s'agit donc bien à travers cette équipe de promouvoir une nouvelle étape de la décentralisation qui fait primer l'excellence artistique, d'une part, et la rigueur gestionnaire d'autre part, au détriment de l'articulation du projet artistique à l'ambition de démocratisation et de conquête des publics. L'étude des missions et des statuts que fixent les pouvoirs publics à ce nouveau bastion de la décentralisation dramatique montre ainsi l'ambiguïté de cette nouvelle étape de la décentralisation, et on retrouve dans le projet de l'État le même paradoxe que chez les artistes. De manière très étonnante, le nouveau TNP-Villeurbanne est présenté par Jacques Duhamel comme « le premier véritable théâtre national » (Duhamel, 1972, dans Bataillon, 2005b : 127), alors même qu'il existe déjà des théâtres nationaux à Paris et que le Ministère n'attribue pas au TNP-Villeurbanne ce statut juridique³. Ce dernier sera un CDN, lié à l'État par les contrats de décentralisation précisément mis en place en 1972 ; ce choix se justifiant selon Jacques Duhamel par la volonté que « cette nouvelle entreprise [...] demeur[e] souple, non figée dans ses structures, disposant de capacités naturelles d'adaptation » (Duhamel, dans Bataillon, 2005b : 127), mais aussi qu'elle puisse bénéficier d'un « financement du fond interministériel d'aménagement du territoire » (Duhamel, dans Bataillon, 2005b : 127). Si le TNP-Villeurbanne constitue bien du point de vue de l'engagement symbolique de l'État un cas privilégié au sein des institutions de la décentralisation⁴, s'agissant des missions que lui attribue la puissance publique il doit donc s'envisager comme exemple, non plus au sens où il constituerait un cas exceptionnel et normatif, mais en tant qu'il prend place dans l'évolution globale des CDN au cours des années 1970.

Les CDN dans les années 1970 : crise et transformation des missions de la décentralisation dramatique

L'après Mai 68 ou la mise à mal de l'exemplarité des CDN et du TNP

Après 1968, les CDN essuient une double critique (Goetschel, 2004 : 421 *sq*) : d'une part celle, prévisible, d'une droite n'ayant pas digéré le Mai théâtral et conspuant une subversion subventionnée, mais aussi – et c'est sans doute ce qui leur fit le plus de mal – une critique venue des rangs de la gauche. L'attaque émanait à la fois d'une nouvelle génération de compagnies dont les choix esthétiques mais aussi institutionnels faisaient passer les CDN pour des institutions vieillissantes maintenant l'ordre social établi et contribuant à la perpétuation des normes bourgeoises (Gaudibert, dans Goetschel, 2004 : 424), et de critiques, tels Émile Copfermann qui réprouvaient la rupture avec le fondement de la décentralisation dramatique, l'idéal de l'éducation populaire et « le rapport pédagogique [...] avec [le] public » (Copfermann, 1971 : 123). Mais ce reproche va atteindre à son tour la nouvelle génération de créateurs à la tête des institutions de la décentralisation qui se voit en outre accusée de profiter des fonds qu'elle offre cette dernière sans plus en défendre les valeurs et les missions, et de critiquer « l'illusion civique de Vilar [et] l'utopie du “ théâtre populaire ” œcuménique » pour mieux « se retrancher dans un isolement cynique ». Pour Copfermann, cette nouvelle génération, « se déga[er] de toute responsabilité civique, et se déclar[er] des droits en tant que “ créateurs ” sans jamais définir quels sont en contrepartie [ses] devoirs » (*Atac Informations*, numéro spécial, 1978 dans Goetschel, 2004 : 425). Parmi les institutions incarnant ce tournant, le TNP-Villeurbanne se trouve en ligne de mire, certains reprochant à son fondateur « la trahison de la mission du TNP selon Jean Vilar ; le renforcement de l'aspect institutionnel au détriment de la fonction critique » et le fait que « le TNP, direction Planchon, sert Planchon auteur⁵ » (Copfermann, 1977 : 350-351) bien plus qu'il ne sert l'intérêt général et le public.

Il serait cependant faux de croire que la contradiction ou du moins la tension dans la définition des différentes missions des CDN est uniquement le fait des artistes qui les dirigent. Elle s'explique tout autant, sinon davantage, par le fait que les missions que l'État assigne aux organes de la décentralisation sont en cours de profonde modification. Le Président de la République, Georges Pompidou lui-même, prend parti pour une politique culturelle davantage tournée vers la création et l'innovation que vers la patrimonialisation. Il souhaite qu'en la matière « on soit un peu plus novateur que ne l'ont été les républiques précédentes, non pas [qu'il] croie forcément que l'art moderne soit supérieur à l'art ancien, mais parce [qu'il] croit que l'on ne doit pas refaire de l'art ancien et qu'on doit faire l'art de son temps » (Pompidou, dans Copfermann, 1971 : 125). Par ailleurs, si l'État se veut le

garant d'une entière liberté artistique des artistes, s'agissant de leur liberté politique son discours est davantage nuancé, et tente d'articuler défense de la liberté du créateur et refus d'une subversion subventionnée. Certes, Jacques Duhamel affirme que « sans la liberté, parler vie intellectuelle, artistique, spirituelle, c'est duperie » (Duhamel, 1971), qu'il « défendr[a] fermement la liberté du créateur » (Duhamel, 1971) et que « le Ministère des affaires culturelles rejette le dirigisme culturel » (Duhamel, 1971). Mais quand il précise qu'il « rejette le totalitarisme aussi bien que le terrorisme culturels » (Duhamel, 1971) et qu'il s'engage à « empêcher certains désordres dont la réapparition viderait les établissements de leur public populaire, conscient qu'on le méprise mais qu'on veut l'embrigader pour en faire des citadelles de sectarisme et de subversion » (Duhamel, 1971), l'allusion aux positions des signataires de la Déclaration de Villeurbanne est à peine voilée. Et cette ambiguïté nouvelle du discours de l'État, défenseur d'une liberté artistique politiquement encadrée, explique peut-être aussi la transformation du statut juridique des CDN.

C'est en effet en 1972 précisément que le statut des CDN se fait plus contraignant pour leurs directeurs, avec le passage du label au contrat. Alors que le sigle « CDN » renvoyait jusque-là à un « label de qualité attribué par l'État » (Temkine, 1992 : 140), Jacques Duhamel dote ces institutions de contrats de décentralisation de trois ans, destinés à faire évoluer ces sociétés de droit privé vers l'institution publique. Ces contrats viennent s'ajouter aux contrats de société antérieurs, nécessaires pour que l'artiste puisse « exercer son activité de producteur de spectacle, d'exploitant de salle, de tourneur » (Bataillon, 2005b : 132), ainsi qu'à la convention que l'artiste passe avec la ville, qui lui accorde la concession du lieu d'exécution de sa mission, en contrepartie de missions spécifiques, fort variables selon les municipalités.

Au-delà de ces différences de cahiers des charges relatives à la coexistence de deux types de financeurs publics (État et municipalités), les directeurs de CDN sont confrontés à la formulation d'exigences contradictoires par l'État lui-même. Certains directeurs de CDN déplorent que celui-ci leur impose désormais deux cahiers des charges : le premier, explicite, consistant à accomplir la mission fondatrice de décentralisation et de service public culturel, tandis que le second, implicite et plus récent, suppose une excellence artistique en forme de reconnaissance parisienne (Bourdet, 1978, dans Goetschel, 2004 : 426). De ce point de vue, les orientations du TNP-Villeurbanne sous la direction Planchon / Chéreau sont pleinement assumées par l'État et s'inscrivent dans une évolution de sa conception de la décentralisation. Cette réorientation de la décentralisation vers la promotion de nouvelles générations de créateurs va ensuite se voir confortée par le secrétariat d'État à la Culture de Michel Guy en 1974-1976, ce que Guy Brajot déplore, critiquant le fait que le projet décentralisateur soit porté par une génération d'artistes « dont le talent n'est pas en cause, mais qui s'étaient illustrés jusqu'à présent plus dans la

recherche esthétique, la recherche personnelle, que par le souci [...] d'un théâtre qui soit un service public visant à apporter au plus grand nombre quelque chose » (Brajot, 1977). La naissance du TNP-Villeurbanne prend sens dans ce contexte, et l'institution qui aurait dû tenir le rôle de maison mère de la décentralisation et de la démocratisation va être dans une certaine mesure autorisée, voire encouragée, par l'État à se conduire en fille indigne et à opter pour « la voie d'un grand théâtre de création » (Goetschel 2004 : 447), une voie qui « est indéniablement plus celle d'un théâtre national que populaire » (Goetschel, 2004 : 449). Reste à présent à étudier de façon plus concrète l'esthétique pratiquée par le TNP sous la direction Planchon / Chéreau, qui mêle elle aussi savamment héritage et rupture, création avant-gardiste et formes populaires.

Le TNP direction Planchon / Chéreau, un théâtre de création entre esthétique populaire et avant-garde

Il importe en premier lieu de préciser l'acception que prend le qualificatif « populaire » dans la pratique de metteur en scène de Roger Planchon. Comme c'était déjà le cas au Théâtre de la Comédie, elle s'inscrit pour une part dans la lignée des premiers décentralisateurs, et Roger Planchon monte une part importante de classiques français et étrangers, tout en se faisant le découvreur de futurs classiques contemporains, comme Michel Vinaver. Mais le « populaire » est aussi chez lui synonyme de théâtre à grand spectacle destiné à un large public familier de la culture de masse, ce dont témoignent non seulement ses mises en scène mais aussi sa politique de diffusion. Comme au Théâtre de la Cité, Roger Planchon « table [au TNP] sur un nombre réduit de créations et multiplie les reprises d'une saison sur l'autre en organisant des tournées nationales et internationales » (Goetschel, 2004 : 448), dans l'objectif de « rentabiliser de grosses productions » (Goetschel, 2004 : 449). Faute de trouver un théâtre public parisien qui accueillerait ses tournées, Roger Planchon se tourne même vers le théâtre privé, ce qui lui vaut des « critiques et questions perfides dans la presse » (Planchon, dans Bataillon, 2005a : 20) sur le prix des places ou le montant du cachet des vedettes de cinéma qu'il fait jouer. Ainsi, bien qu'il monte de célèbres et populaires classiques comme Molière, le directeur du TNP-Villeurbanne se trouve accusé tout à la fois de « collaboration de classe », de « trahison des idéaux révolutionnaires », et d'« usurpation de l'emblème de Jean Vilar » (Bataillon, 2005b : 161). Mais plus encore que la pratique du « populaire » de Roger Planchon metteur en scène, ce sont ses choix de directeur qui font débat. De fait le directeur et programmateur du TNP se flatte d'avoir été « l'un des premiers à pressentir la naissance de l'écriture scénique » (Planchon, dans Bataillon, 2005a : 16), en plébiscitant des artistes comme Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, mais aussi dans une certaine mesure Patrice Chéreau qui, s'il monte de grandes œuvres du répertoire, semble moins mettre en scène des textes que mettre en image des univers.

Avalisé par le Ministère, le choix en faveur de la création *versus* l'animation, et plus précisément en faveur de la création d'avant-garde tout autant que de l'esthétique populaire, fait dans un premier temps débat pour le public, qu'il s'agisse des spectateurs habitués des créations de Roger Planchon ou de la critique théâtrale, instance dotée d'un fort pouvoir normatif à l'époque. Rappelons de ce point de vue la réception du spectacle qui fit l'ouverture du TNP-Villeurbanne, la pièce *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe mise en scène par Patrice Chéreau. Les spectateurs furent déstabilisés par la longueur de la pièce, par son esthétisme et surtout par son caractère abscons, toutes critiques qui se résumèrent en une seule : « ce n'est pas du théâtre populaire » (un spectateur, *Le Progrès*, 27 septembre 1972, cité dans Goestchel : 429). Certains, tel le critique du *Monde* Bertrand Poirot-Delpech, allèrent jusqu'à déclarer que l'année de création du TNP-Villeurbanne

restera[it] une date dans l'histoire du « théâtre populaire » : celle de sa mort. C'est bien cette année que s'est définitivement évanoui, un an après la disparition de son héros, Jean Vilar, le vieux rêve du Front populaire et de la Résistance d'arracher l'héritage théâtral à la tradition bourgeoise et de le diffuser au plus grand nombre possible de travailleurs (Poirot-Delpech, 1972).

L'esthétique du TNP-Villeurbanne et plus particulièrement celle de Patrice Chéreau a ainsi contribué à modifier les attentes de la critique à l'égard des productions de cette institution exemplaire de la décentralisation. En effet, après cette première mise en scène dont la violence de la réception fut à la mesure de la rupture qu'elle augurait dans l'esthétique comme dans les missions d'un théâtre décentralisé auxquelles renvoyait cette esthétique, la critique fut peu à peu contrainte d'accepter ou du moins de prendre acte du nouveau symbole qu'incarnait désormais le TNP-Villeurbanne. Dès 1973, *La Dispute* fit taire les critiques, dont les plus mitigés dans leur appréciation du spectacle furent obligés de reconnaître en Patrice Chéreau « le metteur en scène le plus original, le plus inventif, et sans doute le plus doué de sa génération » (Marcabru, 1973). Si le duo Patrice Chéreau - Roger Planchon prend fin au bout de dix ans avec le départ de Patrice Chéreau pour Nanterre en 1981, ce n'est donc pas par manque de reconnaissance médiatique et institutionnelle, ni du fait de divergences esthétiques entre les deux hommes ; le style promu par Planchon ne variera d'ailleurs pas de manière flagrante après que Patrice Chéreau sera parti. La raison est plutôt à chercher dans un soutien financier jugé par Patrice Chéreau insuffisant pour mener à bien ses projets, et Roger Planchon vouera à ce sujet une rancune tenace aux pouvoirs publics locaux (Bataillon, 2005a : 13). Mais c'est plus globalement sa relation à l'ensemble des pouvoirs publics qu'il convient d'interroger, en ce qu'elle renseigne sur la conception des uns et des autres de la notion de théâtre public.

Roger Planchon ou l'appel à l'État esthétique contre la médiocrité et l'autoritarisme des élus de province

Il est arrivé à Roger Planchon de reprocher à l'État son caractère intrusif, en deux occasions. Dans ses *Mémoires*, il se montre ainsi très critique à l'égard du modèle de décentralisation de la « jacobine » (Planchon, 2004 : 226) Jeanne Laurent, jugée « trop éloignée de la réalité de la province et des aventures artistiques qui se développaient en Europe » (Planchon, 2004 : 226). Il l'accuse surtout d'avoir émis « des réserves sur l'implantation de grands théâtres de création en province » (Planchon, 2004 : 226) alors qu'il tentait de fonder le Théâtre de la Cité à Villeurbanne. Mai 68 est l'autre circonstance dans laquelle Roger Planchon a pu condamner l'interventionnisme de l'État, allant jusqu'à le portraiturer en censeur⁷... moins redoutable que ridicule. De fait, le reproche récurrent que Planchon a adressé à l'État au cours de sa carrière est plutôt celui de son manque d'interventionnisme. La critique adressée à Jeanne Laurent cible surtout son inaction face à des « élus de province [qui] ne réclamaient pas la décentralisation » (Planchon dans Bataillon, 2005a : 10) et pensaient que « les provinciaux n'en [avaient] pas besoin [car] pour les grandes créations pointues, personne ne leur interdi[sait] de prendre le train » (Planchon dans Bataillon, 2005a : 10). Les récriminations disent donc en creux l'estime de Planchon pour une puissance publique étatique entendue non comme une instance autoritaire, extérieure et supérieure à la société, mais comme une institution émanant de cette dernière et se mettant à son service. Autrement dit, Roger Planchon définit l'État avant tout comme service public, s'inscrivant par là dans une tradition française et plus précisément républicaine de la conception de l'État (Chevallier, 1987), dont le projet décentralisateur constitue un versant parmi d'autres. En conséquence, pour définir sa propre place au sein de ladite société, l'artiste n'hésite pas à manier la rhétorique de la fonction publique et à revendiquer le statut de « serviteur de l'État » (Planchon, 1998) – même s'il n'est pas fonctionnaire et si le théâtre est un service public dans ses missions mais non dans son cadre juridique et administratif. Il est d'ailleurs indigné qu'on l'accuse d'avoir intrigué pour bénéficier du transfert de sigle à Villeurbanne. S'il ne goûte guère de se voir représenté en « larbin » (Planchon, 1974) prêt à vendre son âme, cette accusation lui paraît aussi infondée en ce qu'elle repose sur la figure d'un État autoritaire, alors que lui y voit un allié protecteur laissant une entière liberté aux artistes. Roger Planchon n'oublie pas que « contre les décisions de la mairie [de Villeurbanne], une première fois Malraux a sauvé notre aventure » (Planchon, dans Bataillon, 2005a : 10), avant qu'Émile Biasini et Guy Brajot ne contraignent le maire à entreprendre une « vraie rénovation du théâtre » (Planchon, dans Bataillon, 2005a : 10).

Aux yeux de Roger Planchon, il est donc bien un pouvoir autoritaire et arbitraire, celui des pouvoirs publics locaux dont il juge les prérogatives de plus en plus illégitimes. En effet, Roger Planchon ne se sent pas de dette à leur égard, estimant au contraire qu'ils sont

ses débiteurs, comme ils le sont à l'égard de tous les artistes engagés dans la décentralisation. Il aime ainsi à rappeler que de 1957 à 1968, lui et ses « copains » (Planchon, 2004 : 226) n'ont jamais été payés officiellement, mais uniquement « rémunérés sous la table au lance-pierre » (Planchon, 2004 : 226) par la Mairie. Si elle a pu s'atténuer un peu après le transfert de sigle à Villeurbanne, la défiance de Roger Planchon à l'égard des pouvoirs publics locaux est revenue en force à mesure que se renforçait la décentralisation administrative (Planchon, 1998), car, selon lui, ils ont une tendance à l'intrusion dans la liberté de création des artistes. Or cette liberté est l'exigence première de Roger Planchon, celles de démocratisation et de décentralisation étant secondes – ce qui ne signifie pas qu'elles sont accessoires mais qu'elles ne sont légitimes qu'en ce qu'elles découlent de la première. C'est autour de cette triade que s'est construite l'image du TNP direction Planchon : celle d'un « Théâtre » entendu comme lieu de création avant tout, « National » par son ambition de rayonnement et « Populaire » à la fois au sens où il vise l'avant-garde pour tous (le versant Roger Planchon programmeur) et au sens où il ne rechigne pas aux formats grand spectacle et grand public (Roger Planchon metteur en scène). C'est encore cette image qui prévaut quand Roger Planchon cède le trône après trente ans d'un règne généreux certes, partagé avec d'autres rois, mais peu soucieux de succession. À son départ, la question de l'héritage se pose donc doublement, d'une part parce que l'institution TNP-Villeurbanne n'a pas existé hors de son incarnation en la personne de Roger Planchon et, d'autre part, parce que cette incarnation était complexe tant du point de vue du contenu donné au sigle « TNP » que par son mode d'inscription dans l'institution de la décentralisation. En effet, le seigneur du Théâtre National Populaire-serviteur de l'État était autre chose encore, un « cow-boy⁸ » qui concevait sa relation de directeur d'institution à l'État sur un mode tout personnel et n'avait jamais eu le souci de faire école. C'est donc à une figure hors norme que le ministère doit trouver un successeur et un style de succession.

Le TNP direction Schiaretti : retour à Jean Vilar ?

Peut-on considérer qu'au père indigne Roger Planchon, peu soucieux de léguer un quelconque héritage, l'État va faire succéder le bon fils, reprenneur du projet décentralisateur ? Christian Schiaretti lui-même ne revendique pas d'héritage à l'égard du TNP de Planchon mais une simple « succession⁹ » (Schiaretti, 2009a : 145). Il ne s'agit cependant pas là d'une coquetterie visant à préserver sa singularité de metteur en scène ni d'un refus d'hériter par principe, Christian Schiaretti revendiquant une filiation avec Jean Vilar et Antoine Vitez. La direction Schiaretti vise-elle alors à tuer le père de Villeurbanne pour mieux renouer avec le projet du grand-père de Chaillot ? Pour saisir les enjeux du choix de Schiaretti comme nouveau directeur du Théâtre National Populaire, il importe de revenir à la fois sur le contexte de sa nomination et sur son parcours préalable, ce qui permettra enfin de mieux saisir la direction qu'il impulse.

La nomination de Christian Schiaretti en 2000 ou la relève diplomatique du théâtre public

Si la nomination de Christian Schiaretti est le fait de Catherine Tasca, peu de temps après sa nomination comme Ministre de la Culture en mars 2000, il faut sans doute revenir à la Ministre précédente pour saisir le contexte général dans lequel le choix du nouveau directeur du TNP prend sens. À la fin des années 1990, Catherine Trautmann a en effet incarné la volonté de l'État de renouer fortement avec le principe d'un « théâtre d'art - service public¹⁰ », en rupture avec le « ministère des artistes » de Lang qui avait accordé les pleins pouvoirs aux créateurs dans les années 1980. Telle était du moins l'ambition de sa « charte des missions de service public du spectacle vivant » (Charte, 1999). Ce texte visait à réaffirmer l'engagement de l'État et son caractère prescripteur et, tout en valorisant « la recherche en art » et « la création contemporaine », insistait sur la « responsabilité artistique » des artistes directeurs d'institutions, chargés d'une mission de service public, du point de vue de la diffusion et de la conquête de nouveaux publics comme de la bonne gestion financière. Face à cette charte jugée accusatrice et comminatoire, les réactions de la profession ne se sont pas faites attendre, et on a vu réapparaître dans le discours des metteurs en scène directeurs d'institutions un rejet du « vilarisme » (Fleury, 2004 : 12) qui, comme en mai 1968, se trouvait brandi non comme modèle mais comme « anathème » (Fleury, 2004 : 12). Si figure princière il y a, c'est donc bien moins celle de l'État que celle des directeurs de théâtre qui obtiennent la tête de la ministre et à travers elle celle du modèle républicain du théâtre-service public. On ne peut pour autant voir dans le choix de Catherine Tasca un pur blanc-seing accordé aux « divas de la subvention » (Allegra, Jacquin, Meignan, 2000), comme en témoigne son parcours. Elle a été directrice du bureau des Maisons de la Culture au sein du service des maisons de la culture et de l'action culturelle du Ministère des Affaires Culturelles de Duhamel (Urfalino, 2004 : 282-283),

puis directrice d'une Maison de la Culture (celle de Grenoble, de 1973 à 1977) et enfin codirectrice administrative de Patrice Chéreau au CDN de Nanterre. Par son parcours même, elle donne des gages de respect (du pouvoir) des créateurs, tout en incarnant une forme de continuité avec le rappel à l'ordre et aux missions de service public de la culture.

C'est dans ce contexte politique que prend sens la nomination de Christian Schiaretti, un homme qui revendique une très forte inscription dans l'histoire du théâtre public français et assume une « responsabilité déclarée » (Schiaretti, 2009a :142) à l'égard de l'héritage de la décentralisation. Nommé en 1991 à la tête du CDN de Reims, il l'a ainsi rebaptisé « Comédie de Reims » en hommage à Jean Dasté ; il est également président de l'Association pour un Centre Culturel de Rencontres à Brangues (lieu de réunion des claudéliens) et président de l'association des Amis de Jacques Copeau. Il estime d'ailleurs que l'expérience menée par ce dernier avec les Copiaus à Pernand-Vergelesses a été fondatrice pour sa propre conception de la décentralisation (Schiaretti, 2010). Bien davantage qu'une quelconque singularité de son projet artistique, c'est donc son inscription dans l'histoire de la décentralisation¹¹ qui lui vaut d'être nommé à la tête d'une institution exemplaire du théâtre public. Cette nomination est ainsi à son tour susceptible de montrer l'exemple à suivre aux futurs postulants à la direction d'un CDN. L'annonce publique de sa nomination se fait d'ailleurs en ouverture du Festival d'Avignon, dans le cadre d'un discours général dans lequel la nouvelle ministre présente sa politique en faveur du spectacle vivant, en même temps qu'elle montre patte blanche, caressante mais néanmoins ferme, aux intéressés. Ce discours, centré sur la « relève » du théâtre public, relie ainsi finement la volonté propre des artistes de « repenser le sens du théâtre dans la cité » (Tasca, 2000) à l'histoire de la décentralisation et aux impératifs liés au financement public du théâtre. Catherine Tasca rappelle la volonté commune des artistes (Jacques Copeau, Jean Dasté, Hubert Gignoux, Jean Vilar) et des fonctionnaires (Jeanne Laurent en tête) et insiste habilement sur la nécessité « d'engager la République sur ce champ de responsabilité » pour mieux critiquer le temps révolu du Prince et du mécénat public – mais aussi, implicitement, celui des princes du théâtre public. Sans accuser explicitement ces derniers de n'avoir pas laissé la place aux nouvelles générations, elle rend hommage au projet de Catherine Trautmann de renouveler les personnes à la tête des institutions du théâtre public, renouant par là avec l'esprit initial de celui-ci. La nomination de Christian Schiaretti constitue un exemple de cette relève du théâtre public en forme de retour aux sources : si la Ministre l'a choisi pour succéder à Roger Planchon c'est, explique-t-elle, parce que son action de directeur de CDN à Reims lui paraît « un travail exemplaire », « fortement inscrit dans cette



Façade du Théâtre National
Populaire de Villeurbanne,
© Christian Ganet.

histoire » (Tasca, 2000) de la décentralisation. Si elle rend hommage à l'œuvre de Roger Planchon et insiste sur l'exemplarité de la « transition », menée en « étroit dialogue » (Tasca, 2000) entre l'ancien maître des lieux et Christian Schiaretti, elle laisse donc entendre que le projet du nouveau directeur du TNP-Villeurbanne doit être, et va être, de refonder cette institution à l'occasion de son trentième anniversaire. Cette ambivalence se retrouve, plus clairement exposée, dans le discours de Christian Schiaretti lui-même.

Le rapport de Schiaretti à Planchon : succession institutionnelle et refus de filiation

S'il a fait montre d'une grande diplomatie dans la gestion de la transition, il n'en reste pas moins que, dans son discours comme dans sa pratique de directeur du Théâtre National Populaire, Christian Schiaretti prend une distance importante vis-à-vis du projet planchonien. Il déclare ainsi se situer à l'égard de l'ancien occupant des lieux dans un rapport « d'héritage » (Schiaretti, 2009a : 145), ou plus précisément de succession au sens notarial du terme, sans qu'il y ait filiation spirituelle, que ce soit du point de vue de la détermination des missions du Théâtre National Populaire, de la figure du metteur en scène / directeur ou de l'esthétique promue. Pour lui, Roger Planchon n'est pas un père, et a d'ailleurs refusé d'être le père de quiconque – au refus de déléguer et de faire œuvre de « pédagogue » (Schiaretti, 2009b) de celui-ci, Christian Schiaretti oppose ainsi le « souci de [la] jeunesse » (Schiaretti, 2009b) d'un Antoine Vitez. Sa critique ne cible d'ailleurs pas seulement Roger Planchon, mais l'ensemble de la troisième génération des décentralisateurs, à partir de laquelle « la cohérence de la démarche » (Schiaretti, 2006) de chaque institution théâtrale a été prise en charge uniquement par la figure solitaire du metteur en scène. D'une manière plus explicite que ne le faisait Catherine Tasca, il reproche à cette génération des années 1970 d'avoir « décliné dans un premier temps la vocation institutionnelle pour ensuite la réactiver sans le bénéfice d'une transmission citoyenne de la gestion des outils » (Schiaretti, 2006), causant selon lui la « sclérose artistique des lieux institutionnels » (Schiaretti, 2006). En outre, il estime que par leur projet même, ces artistes, dont l'égoïsme aurait corrompu l'esprit du service public, ont rompu avec les pères fondateurs de la décentralisation, avec lesquels il entend pour sa part renouer.

Il évoque ainsi spontanément sa « dimension vilarienne » (Schiaretti, 2009a : 142), et oppose deux manières de concevoir la direction d'un théâtre financé par de l'argent public. Dans le premier cas, l'artiste voit dans la subvention un « mécénat d'État » (Schiaretti, 2009a : 143) et estime qu'il la « reçoit en son nom propre et pour l'épanouissement de son art » (Schiaretti, 2009a : 143). À cette posture, qui lui paraît « dérisoire du point de vue des étoiles » (Schiaretti, 2009b), Christian Schiaretti oppose l'idéal de la troupe¹² et de la transmission des grandes œuvres de l'esprit, renouant dans une certaine mesure avec

l'« assassinat du metteur en scène » (Vilar, 1955 : p. 21-34) prôné par Jean Vilar. C'est non seulement du point de vue de la figure du metteur en scène mais du style même de mise en scène que la filiation avec le projet du héraut du théâtre populaire est patente, tout autant que la rupture avec le précédent locataire de Villeurbanne. Tout comme « le TNP [de Vilar] ne fut pas un théâtre d'avant-garde » (Urfalino, 2004 : 264), celui de Christian Schiaretti ne vise pas l'appellation « théâtre d'essai » chère au cœur de Roger Planchon. Au contraire, ses choix de textes comme ses mises en scène attestent la volonté de faire connaître les grandes œuvres de l'esprit dans la plus pure tradition malrucienne et de prendre place dans l'histoire du théâtre et notamment de la décentralisation française¹³. Quand il monte des auteurs vivants, il s'agit soit d'auteurs dont l'œuvre relève du « poème théâtral » (Schiaretti, 2009b) comme Jean-Pierre Siméon, soit d'auteurs déjà quasi canonisés comme Michel Vinaver. La mise en scène de *Par-dessus bord* en 2008 a par ailleurs poussé encore d'un cran le jeu référentiel, puisque Christian Schiaretti a monté la version complète d'une pièce déjà mise en scène par Roger Planchon en 1973. Mais pour l'essentiel, on note ainsi d'une saison à l'autre la récurrence d'œuvres que l'on peut qualifier de classiques. Il s'agit parfois de grands auteurs du XX^e siècle, tel Bertolt Brecht – la mise en scène par Christian Schiaretti de *Mère Courage et ses enfants*, son premier spectacle réalisé au TNP-Villeurbanne en tant que futur directeur, peut d'ailleurs se lire comme un hommage à Jean Vilar, qui avait monté la pièce pour les premiers week-ends artistiques de Suresnes en 1951. Mais il importe surtout à Christian Schiaretti de faire découvrir le répertoire des XVI^e et XVII^e siècles : *les Farces et Comédies* de Molière (création 2009¹⁴), les pièces du Siècle d'Or espagnol (le *Don Juan* de Tirso de Molina et *La Célestine* de Fernando de Rojas en 2011), du théâtre baroque français (*Les Visionnaires* de Jean-Desmarest de Saint-Sorlin en 2007), ou encore certaines des grandes pièces historiques de Shakespeare (*Coriolan* en 2006). Le choix même des acteurs atteste la volonté de rendre hommage aux trésors vivants du théâtre français, tels Roland Bertin (Ménénius Agrippa dans *Coriolan*) et Laurent Terzieff (dont l'interprétation du rôle-titre de *Philoctète* fut la dernière apparition sur scène avant sa mort). Enfin, il choisit souvent des pièces nécessitant un grand nombre d'acteurs, les grandes distributions (jusqu'à une trentaine de comédiens sur le plateau pour certains spectacles comme *Coriolan*) étant selon lui non seulement permises mais imposées par l'appellation (et les moyens du) TNP, et par la filiation avec le modèle vilarien de la troupe. S'il assume donc pleinement cette auto-qualification d'artiste / directeur « vilarien », Christian Schiaretti semble néanmoins considérer l'étiquette comme pesante, dans un contexte où la grande majorité du théâtre public a tourné le dos à cette histoire. Il rapporte ainsi que « Bernard Dort par exemple en son temps [lui] avait proposé de faire l'inauguration du théâtre Jean Vilar de Suresnes » (Schiaretti, 2009b) après avoir vu *Le Laboureur de Bohême* et avoir jugé ce « spectacle vilarien ». Il insiste sur le fait que cet adjectif n'avait rien d'un compliment dans la bouche

du grand critique, non plus que dans celle de nombre de confrères et de décideurs du théâtre public français qui, selon lui, le considèrent pour cette raison comme « un diminué de sa vocation artistique » – ce jugement subjectif devant être toutefois tempéré par le succès public et par les formes de validation officielle de la profession que représentent les (nombreux) prix remportés par ses spectacles¹⁵.



Corolien, de William Shakespeare, mise en scène Christian Schiaretti, 2006.
© Christian Ganet.

Il existe cependant quelques éléments de parenté avec Roger Planchon, et Christian Schiaretti reconnaît lui-même « un héritage vis-à-vis de Planchon, [...] dans la pugnacité, dans la décision décentralisée » (Schiaretti, 2009b). Mais surtout, il lui reprend le projet de faire du TNP une Comédie Française de province qui disposerait d'un répertoire et surtout d'une troupe, qui constituerait une alternative à l'école, le théâtre se faisant le lieu d'une formation permanente et d'un passage de relais entre apprentis comédiens et interprètes confirmés. Planchon déjà évoquait « la nécessité [d']un groupe de jeunes qui serait lié à un grand centre de théâtre » (Planchon, dans Bataillon, 2005a : 18), mais Christian Schiaretti va plus loin encore, théorisant la « permanence artistique » comme étant « précisément [la raison d'être d']un théâtre public » (Schiaretti, 2006). C'est selon lui l'unique moyen d'éviter les deux écueils actuels du théâtre public, liés l'un à l'autre bien que situés aux deux extrémités de la chaîne de production théâtrale, le poids croissant « des services techniques et administratifs » des institutions expliquant pour partie leur « dérive festivalière » (Schiaretti, 2006). À l'inverse, la troupe permanente permet de refaire du théâtre un lieu de production avant tout, et un lieu de diffusion privilégiant la rencontre des œuvres avec leurs publics dans le temps. Cette politique se traduit concrètement par des durées plus longues d'exploitation des spectacles (mesure valable essentiellement pour ceux de Christian Schiaretti, mais aussi dans une certaine mesure pour ceux des metteurs en scène accueillis) – l'équipe du TNP souhaitant aller plus loin encore sur ce point et ne plus représenter qu'une dizaine de spectacles au maximum par an (Jourdain, 2009). Cette pratique évite enfin aux yeux de Christian Schiaretti une dernière dérive, le culte du moi du metteur en scène, la troupe se mettant « au service du public » et non plus « au service d'un seul » (Schiaretti, 2006). Schiaretti s'inscrit sur cette question à la fois en rupture avec la direction Planchon, et dans une continuité relative avec le projet de la charte de Catherine Trautmann. Cette dernière prônait précisément « l'engagement artistique » (Charte, 1998) notamment sous les espèces de « la permanence artistique dans les entreprises, c'est-à-dire la présence constante, perceptible au sein des lieux du spectacle vivant, et donc au cœur de la cité et de la vie collective, d'artistes en recherche, en travail, en dialogue avec la population » (Charte, 1998). Sur ce dernier point du rapport à la

population, la direction Schiaretti n'innove cependant pas véritablement, et notamment ne resémantise pas le « Populaire » du sigle « TNP ». Tout d'abord, nous l'avons vu, l'objectif de conquête de nouveaux publics était déjà présent chez Planchon, et ensuite, hors de tout volontarisme individuel de tel ou tel metteur en scène, cet objectif constitue aujourd'hui l'un des termes du contrat de décentralisation qui lie tout directeur de CDN à l'État. La situation a beaucoup changé depuis l'époque de l'arrivée de Roger Planchon à Villeurbanne, où les premiers contrats définissaient uniquement le cadre de la relation entre le directeur de CDN et l'État par la délégation de service public (par l'intermédiaire d'une société commerciale) et par la « mission de décentralisation¹⁶ », laissant toute autre forme de spécification à la discrétion de la relation de chaque ministre avec chaque directeur. Depuis les années 1980-1990, les termes du contrat sont bien plus précis et uniformisés quant aux exigences de l'État à l'égard des directeurs de ces institutions théâtrales. Le titre premier du contrat type de décentralisation dramatique stipule toujours la « mission de création théâtrale dramatique d'intérêt public¹⁷ » du directeur, mais précise également la façon dont ce dernier doit tenir de front l'exigence de diffusion régionale et nationale de ses créations et / ou de celles d'autres artistes d'excellence, et l'exigence de conquête de nouveaux publics. Il faut toutefois noter que cette formalisation du cadre est relativisée par la souplesse de la contrainte exercée par le Ministère pour le respect dudit cadre. En effet, bien que remplissant de fait les obligations qu'il contient, Christian Schiaretti (comme Roger Planchon avant lui) n'a pour l'instant jamais signé son contrat, au motif que les subventions accordées sont en deçà des missions fixées par le financeur (Cancade, 2010). Cette latitude atteste la spécificité de l'exemplarité des missions de service public dont il peut être question dans le « théâtre public », du fait de la souplesse que le Ministère de la Culture accorde aux directeurs des institutions du théâtre public. Elle tient sans doute pour partie au fait que les artistes ne sont pas des fonctionnaires et que les CDN ne sont pas des établissements de droit public. Mais elle s'explique certainement aussi par les traditions d'administration propres à ce ministère¹⁸, et dont il semble rester une trace alors même que la gestion des missions de service public au sein de l'ensemble des ministères a été modifiée en profondeur par la Révision Générale des Politiques Publiques (RGPP). Cette réforme entamée en 2007, et dont l'impact commence à peine à se faire sentir, signe de fait le passage de la notion de service public à celle de management public (Peters, 2010 : 398-404), et bouleverse donc le principe même de l'action publique tel qu'il s'était établi après la Seconde Guerre mondiale, dans le secteur culturel comme ailleurs.

Comparer le TNP de Roger Planchon et celui de Christian Schiaretti permet de saisir dans une perspective évolutive l'identité complexe du « théâtre public » français. La direction Planchon prend sens dans le contexte d'une contractualisation nouvelle et toute relative de la relation des directeurs de CDN avec l'État, et qui plus est d'une

contractualisation fondée sur le respect absolu du pouvoir (artistique sinon politique) aux créateurs, l'effort de démocratisation découlant de la recherche de l'artiste. Par contraste, la direction Schiaretti s'inscrit dans une étape de refondation des missions de service public du théâtre. Faut-il pour autant considérer que Christian Schiaretti renoue avec l'exemplarité vilarienne ? On serait tenté de répondre par l'affirmative dans la mesure où il a le souci de servir d'exemple aux générations futures. Il aime ainsi à rappeler que « diriger un théâtre national ou un centre dramatique national, c'est d'abord travailler à sa succession » (Schiaretti, 2006). Mais on ne peut cependant parler d'exemplarité, en ce que Christian Schiaretti lui-même ne se sent pas exemplaire et se vit plutôt comme le dernier des Mohicans du théâtre public, seul à porter désormais l'*ethos* du régisseur de théâtre service public envers et contre tous, y compris contre l'État, ce qui le distingue de Roger Planchon. Conséquence de ce sentiment de solitude et de la crainte que, faute de subventions conséquentes, le Théâtre National Populaire ne puisse plus être le lieu où incarner son idéal de permanence artistique (Schiaretti, 2009b), mais conséquence aussi d'un repli de la définition du théâtre populaire sur une esthétique et un idéal de troupe, en lieu et place des idéaux de démocratisation des publics et de décentralisation, Christian Schiaretti se dit prêt, pour mener à bien son projet théâtral qu'il défend pourtant au nom de sa nature « républicaine » (Schiaretti, 2009b), à quitter l'institution sans doute la plus exemplaire de ces idéaux, pour en rejoindre une autre, qu'il qualifie lui-même d'« aristocratique » : la Comédie-Française (Schiaretti, 2009b).

Notes

1. Publiée le 28 mai 1968, la Déclaration de Villeurbanne constitue un texte fondateur du tournant institutionnel du théâtre public à partir des années 1970 : affirmant d'un côté le pouvoir des créateurs face aux administrateurs, dénonçant de l'autre l'échec de la décentralisation en termes de démocratisation en pointant l'existence d'un « non-public » échappant nécessairement aux CDN, ce texte peut être analysé comme l'un des premiers symptômes de la crise des valeurs que connaît le théâtre de service public en France depuis les années 1970.

2. Georges Wilson, directeur du Théâtre National Populaire jusqu'en 1972, se montra lui aussi favorable au transfert du sigle à Villeurbanne.

3. Contrairement au Centre Dramatique de l'Est et au Théâtre de l'Est Parisien, deux CDN prendront en mai 1972 le statut de théâtre national (Goetschel, 2004 : 405).

4. En 1981, le caractère exceptionnel de l'engagement de l'État à l'égard de Villeurbanne se confirmera par le fait que ce CDN, avec ceux de Marseille et Lille, se verra doté du label supplémentaire « théâtre national de région », l'appellation honorifique venant en quelque sorte donner cohérence au fait que ces CDN sont les plus aidés par l'État.

5. Émile Copfermann fait état de cette critique, mais il ne partage pas ce point de vue.
6. Le célèbre critique lyonnais Jean-Jacques Lerrant n'hésitera pas à comparer le *Massacre à Paris* de Chéreau au *Visage du Sourd* de Bob Wilson (Lerrant, 1972, dans Bataillon, 2005b : 147).
7. « Pendant Mai 68, le cabinet de Georges Pompidou m'a considéré comme l'ennemi. " On vous coupera la tête ", ont dit ses gens. Quelques jours plus tard, les mêmes ont rêvé de m'utiliser pour négocier avec les étudiants. Quelle idée burlesque ! » (Planchon, dans Bataillon, 2005a :10).
8. Cette autoqualification a été largement reprise à sa mort par la presse.
9. On peut parler de succession au sens juridique du terme dans la mesure où le contrat de décentralisation précise en son article 38 que le directeur sortant transfère à son successeur les biens acquis pendant son mandat dans le cadre de la société de droit privé à laquelle est déléguée la mission de service public.
10. Nous reprenons ici la formule du Syndec (dont Christian Schiaretti fut directeur de 1994 à 1996). Source : <http://www.sauvonslaculture.fr/spip.php?site12>
11. Avec un certain humour, il va jusqu'à se qualifier de « croque-mort » du fait de l'âge des membres des institutions qu'il préside (Schiaretti, 2009b).
12. Si Planchon avait des amitiés fidèles avec certains comédiens, il n'a cependant pas eu de troupe institutionnalisée, ce qui s'explique assez bien dans le contexte des années 1970 où la plupart des directeurs d'institutions rompent avec ce mode de production caractéristique de la première décentralisation impulsée par Jeanne Laurent.
13. La composition de l'équipe de direction du TNP l'atteste : Jean-Pierre Jourdain, directeur artistique du TNP depuis 2007, a été aux côtés d'Antoine Vitez à la direction de Chaillot avant de devenir administrateur général de la Comédie Française de 2001 à 2007.
14. Ces spectacles marquent également la filiation avec une autre figure paternelle de Christian Schiaretti, celle d'Antoine Vitez, qui fut d'ailleurs son maître au Conservatoire.
15. *Coriolan* a reçu le Prix de la Critique Georges-Lerminier 2006 / 2007 et, en 2009, le Molière du metteur en scène et le Molière du théâtre public, et Roland Bertin a reçu le Molière du Comédien dans un second rôle. *Par-dessus bord* a reçu le Grand Prix du Syndicat de la critique pour le meilleur spectacle théâtral de l'année 2008.
16. Arrêté n° 72-904 du 2 octobre 1972 relatif aux contrats de décentralisation dramatique.
17. Arrêté du 23 février 1995 fixant le contrat type de décentralisation dramatique, titre premier. Arrêté consultable en ligne sur le site du Syndec à l'adresse : <http://www.syndec.org/site/article.php?nkvc=cGFnZTOxMyZpZDOzMg==>
18. Du fait que les premiers gestionnaires du théâtre étaient issus de l'administration de l'Outremer, se sont instaurées au Ministère de la Culture des relations entre administratifs et administrés (artistes) davantage fondées sur l'écoute et l'approche de terrain que dans d'autres ministères. Voir Marie-Ange Rauch, 1998.

Bibliographie

- ALLEGRA, Cécile, JACQUIN, Jean-Baptiste, MEIGNAN, Géraldine (2000), « Les divas des subventions », *L'Expansion*, 6 juillet. Article disponible en ligne (consulté le 10 janvier 2011) à l'adresse : http://lexpansion.lexpress.fr/economie/les-divas-des-subventions_15020.html
- BATAILLON, Michel (2005a), *Un Défi en province : chronique d'une aventure théâtrale, Planchon, Chéreau et leurs invités, tome 1, Planchon 1972-1986*, Paris, Marval.
- BATAILLON, Michel (2005b), *Un Défi en province : chronique d'une aventure théâtrale, Planchon, Chéreau et leurs invités, tome 2, Chéreau 1972-1982*, Paris, Marval.
- BENHAMOU, Anne-Françoise (2000), « Patrice Chéreau : utilité et futilité », dans Georges Banu (dir.), *Les Cités du théâtre d'art*, Paris, Éditions Théâtrales, p. 299-306.
- BOURDET, Gildas (1978), *Atac-Informations*, n° 90, janvier 1978, cité dans Pascale Goetschel (2004), *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 426.
- BRAJOT, Guy (1977), *Archives DEP. Réunion des directeurs régionaux et correspondants permanents des Affaires culturelles*, Orsay, 30 juin, cité dans Pascale Goetschel (2004), *Renouveau et décentralisation du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 417.
- CANCADE, Guillaume (2010), *Entretien personnel avec Bérénice Hamidi-Kim*, Bron, 20 novembre.
- Charte des missions de service public de la culture* (1998), document consultable en ligne sur le site du Ministère de la culture à l'adresse : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-spectacle.htm>
- CHEVALIER, Jacques (1987), *Le Service public*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CHÉREAU, Patrice (1969), « Une mort exemplaire », *Partisans* n° 47, p. 64-68.
- COPFERMANN, Émile (1971), « Que faire des théâtres ? », *Travail Théâtral*, n° 3, Paris (mars-avril).
- COPFERMANN, Émile (1977), *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, 10/18.
- DUHAMEL, Jacques (1971), « Discours à la Maison de la Culture », *Firminy*, 15 février 1971, recensé dans *Le Monde*, 16 février 1971.

- DUHAMEL, Jacques (1972), *Conférence de presse sur le TNP-Villeurbanne*, Paris, 29 mars, cité dans Michel Bataillon (2005), *Un Défi en province, tome 2, Chéreau 1972-1982*, Paris, Marval, p. 126-127.
- FLEURY, Laurent (2004), *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- GAUDIBERT, Pierre (1972), *Action culturelle : intégration et / ou subversion*, Paris, Casterman.
- GOETSCHEL, Pascale (2004), *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, Paris, Presses Universitaires de France.
- JOURDAIN, Jean-Pierre (2009), *Rencontre publique avec des étudiants du département d'Arts de la scène*, discussion animée par Bérénice Hamidi-Kim, Université Lyon 2, 30 septembre.
- LERRANT, Jean-Jacques (1972), *Le Progrès*, Lyon, 23 mai, cité dans Michel Bataillon (2005), *Un Défi en province, tome 2, Chéreau 1972-1982*, Paris, Marval, p. 147.
- MARCABU, Pierre (1973), *France-Soir*, 20 octobre, cité dans Michel Bataillon, *Un Défi en province, tome 2. Chéreau 1972-1982*, Paris, Marval, p. 219.
- PETERS, B. Guy, 2010, « Nouveau management public », *Dictionnaire des politiques publiques*, 3^e édition, p. 398-404.
- PLANCHON, Roger (1972), « Entretien avec Roger Planchon », *Journal de Genève*, 8 novembre, cité dans Pascale Goetschel, (2004), *Renouveau et décentralisation du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 447, note 1.
- PLANCHON, Roger (1974), « Lettre à Renée Saurel », non datée, publiée dans *Les Temps Modernes*, mars, citée dans GOETSCHEL, Pascale (2004), *Renouveau et décentralisation du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 406.
- PLANCHON, Roger (1998), « Contre un maccarthysme à la française », *Le Monde*, 8 avril.
- PLANCHON, Roger (2004), *Apprentissages : mémoires*, Paris, Plon.
- POIROT-DELPECH, Bertrand (1972), « L'An IV de l'irrésolution culturelle. Relâche chez les héritiers de Vilar », *Le Monde*, 13 juillet.

- POMPIDOU, Georges (1971), *Conférence de presse, 21 janvier 1971*, cité dans Émile Copfermann (1971), « Que faire des théâtres ? », *Travail Théâtral*, n° 3, Paris (mars-avril), p. 125.
- RAUCH, Marie-Ange, (1998), *Le bonheur d'entreprendre. Les administrateurs de la France d'outre-mer et la création du ministère des Affaires culturelles*, Paris, La Documentation Française.
- SCHIARETTI, Christian (2006), « Des acteurs dans les théâtres », juin. Texte consulté en ligne le 20 octobre 2010 à l'adresse : <http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?86>
- SCHIARETTI, Christian (2009a), *Entretien avec Christian Schiaretti, directeur du Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne depuis 2002*, entretien personnel avec Bérénice Hamidi-Kim, TNP, Lyon, 2 octobre. Publié dans ce numéro, p 115-123.
- SCHIARETTI, Christian (2009b), *Entretien personnel avec Bérénice Hamidi-Kim, TNP*, Lyon, 2 octobre, version non publiée, texte non paginé.
- SCHIARETTI, Christian (2010), « Jacques Copeau et Pernand-Vergelesses », avril, document Internet du site de l'association des Amis de Jacques Copeau, texte consulté en ligne le 20 octobre 2010 à l'adresse : http://jacquescopeau.com/?page_id=135
- TASCA, Catherine (2000), Discours, *Point de presse – Avignon*, 7 juillet. Document consultable en ligne à l'adresse : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/avignon.htm>
- TEMKINE, Raymonde (1992), *Le Théâtre en l'État*, Paris, Éditions Théâtrales.
- VILAR, Jean (1955), « L'Assassinat du metteur en scène », *De la Tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, p. 21-35.

Brigitte Joinnault
Université de Nice Sophia-Antipolis

« Élitaire pour tous » : oxymore ou pléonasme ?

Comment appréhender le rapport d'Antoine Vitez (1930-1990) avec l'histoire complexe de la notion de théâtre populaire et de ses diverses interprétations ? Remontant le cours du temps, comparant les discours et les œuvres, l'on pourrait faire apparaître nombre de proximités idéologiques et / ou esthétiques, plus ou moins conscientes, plus ou moins directes, et plus ou moins revendiquées entre Antoine Vitez et certains de ses aînés envisagés comme des pionniers du théâtre populaire et de la décentralisation dramatique – Firmin Gémier, Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Jean Dasté ou Jean Vilar en particulier. Mais interpréter ces proximités, voire ces complicités, en termes d'héritages et de filiations ne va pas de soi car, si Antoine Vitez a connu et longuement fréquenté le milieu français du « théâtre service public », il n'en est pleinement devenu membre que tardivement après bien des déceptions et des projets avortés. Pour interroger son rapport à la notion de théâtre populaire, je me suis appuyée sur ses écrits et sur des entretiens réalisés en juin et juillet 2009 auprès de quelques-uns de ses proches, témoins des années qui ont précédé son accès tardif à la reconnaissance.

Des grands-pères aux grands frères, quelques metteurs en scène repères

Dans sa pratique scénique, Antoine Vitez revendiquait ouvertement un double héritage, russe et français, qui le rattachait à des metteurs en scène nés dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. D'un côté, Constantin Stanislavski (1863-1938) et Vsevolod Meyerhold (1874-1940), découverts pour l'un, par le biais de sa formation auprès de Tania Balachova, pour l'autre, par son travail au service de Louis Aragon sur l'histoire de la Russie. D'un autre côté, Jacques Copeau (1879-1949) et Louis Jouvet (1887-1951) qu'il connaissait depuis l'enfance. Habitué des théâtres du Cartel que ses parents admiraient, il

avait cultivé une grande fascination pour Louis Jouvet-metteur en scène et avait, plus tard, fréquenté Jean Dasté, le gendre de Jacques Copeau. L'affirmation de ce double lignage, combinée avec une relative discrétion d'Antoine Vitez à l'égard des metteurs en scène d'une vingtaine d'années ses aînés, conduit parfois à sous-estimer l'influence esthétique qu'eurent leurs réalisations sur son travail scénique. Ainsi en va-t-il des discours qui, insistant sur l'importance de la filiation franco-russe, minimisent l'influence artistique de Jean Vilar (1912-1971) sur son cadet et, conformément à l'idée d'une disjonction, dans l'exercice du théâtre, entre les enjeux d'éducation populaire et les enjeux de création artistique, limitent la transmission vilarienne à l'héritage des expériences du Théâtre National Populaire et aux évolutions institutionnelles qui en ont résulté. Pourtant les récits de Roland Monod, de Pierre Vial et d'Agnès Van Molder, proches témoins de ce que furent les relations des deux hommes dans les années 1950, attestent l'importance de l'influence exercée par l'œuvre scénique de Jean Vilar sur Antoine Vitez¹. On sait que le jeune acteur, engagé au TNP en mars 1957, s'attendait à intégrer la troupe et avait été très déçu de ne pas être distribué. Selon Roland Monod, cette situation reposait vraisemblablement sur un malentendu initial et il est fort probable que Jean Vilar le sachant en difficulté l'ait engagé à un moment où il n'avait aucun rôle à lui proposer. De son côté, Antoine Vitez vécut cette situation comme « intenable » et quitta le TNP au bout de quatre mois, mais qu'il ait été blessé de ne pas avoir joué ne réduisit en rien la considération qu'il avait pour l'œuvre de son aîné, « il était ébloui par son travail scénique » raconte Agnès Van Molder. Elle se souvient notamment de son « émerveillement » devant la mise en scène du *Triomphe de l'amour* de Marivaux (1956) qu'il considérait comme un chef-d'œuvre sous tous les aspects – jeu des acteurs et de Vilar lui-même, espace, décor, travail de la lumière –, puis quatre ans plus tard devant celle d'*Arturo Ui* de Brecht (1960). Le témoignage de Pierre Vial² va dans le même sens en insistant sur l'importance artistique qu'eurent pour Vitez des mises en scène comme *Nucléa* d'Henri Pichette (1952), *Macbeth* de Shakespeare (1954, 1956), ou encore *Le Crapaud-Buffle* d'Armand Gatti (1959). *Le Dossier Oppenheimer* (1964) fut également un spectacle repère, une sorte d'anti-modèle, pour Antoine Vitez quand, deux ans après Jean Vilar, il fit théâtre de matériaux documentaires, s'efforçant avec sa tragédie-montage *Le Procès d'Émile Henry* (1966) de ne pas reproduire les erreurs de ses prédécesseurs (Joinnault, 2008 : 64-73). Enfin, dans l'hommage posthume qu'il rendit à Jean Vilar en juin 1971 dans *Les Lettres françaises*, il prit le soin de dire lui-même, de façon sobre et synthétique, l'influence qu'il reconnaissait à son travail scénique :

Nous ne savions pas lire un plateau nu, c'est-à-dire un espace où les acteurs sont seuls porteurs des signes du spectacle – et cet apprentissage-là fut en lui-même une révolution. [...] Nous pouvons bien faire le contraire de Vilar, j'ai envie de dire que nous lui devons notre liberté, quelque chose en tout cas de notre liberté – cette nouvelle façon de voir, cet esprit de la peinture, par exemple (Vitez, [1971] 1998 : 66-67).

Ces quelques éléments montrent qu'il est juste de reconnaître l'importance de l'influence de Jean Vilar sur Antoine Vitez, non seulement comme porteur d'une nouvelle façon de poser la question des interdépendances entre l'artiste et le public, mais aussi comme acteur et comme metteur en scène : pour sa recherche d'un certain détachement dans le jeu des acteurs, comme si rien ne préexistait à l'action dans l'instant³, pour son désir d'offrir au public des œuvres de l'humanité et pour sa volonté constante de renouveler le théâtre par l'invention de nouvelles formes de relation avec le public. Toutefois, il convient également de ne pas considérer cette influence de manière trop exclusive et de ne pas l'isoler de celle d'autres metteurs en scène de la même génération qui, sans apparaître comme des figures du théâtre populaire, ont cependant joué un rôle majeur dans l'évolution des conceptions et des pratiques du théâtre d'art au XX^e siècle. On pourrait ainsi estimer qu'Antoine Vitez se situe tout autant dans la continuité du travail de Jean-Marie Serreau (1915-1973), notamment pour sa conviction que l'acteur peut, par son corps, tout exprimer, pour son goût pour les écritures contemporaines, pour son talent de découvreur d'auteurs, ou pour son idée de travailler dans des lieux non scéniques. Roland Monod et Agnès Van Molder confirment l'importance de ce lien, et Agnès Van Molder raconte qu'Antoine Vitez avait une très grande estime et amitié pour Jean-Marie Serreau qu'il considérait comme un homme remarquable, artistiquement, politiquement et humainement. Il faisait partie, comme Louis Aragon et Tania Balachova, des quelques personnalités qu'il imitait souvent dans le cercle des intimes. Sa mise en scène des *Coréens* de Michel Vinaver (1957) lui avait paru exemplaire et l'année suivante, en pleine guerre d'Algérie, il avait décidé de le rejoindre à Bruxelles pour travailler sur *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine. Dans ses écrits des années 1960, à plusieurs reprises, Antoine Vitez se référait au travail de Jean-Marie Serreau, considérant sa manière de créer des images avec les corps des acteurs comme un modèle dans l'exploration des voies du langage de l'acteur. Enfin, jusqu'à la mort de ce dernier, un lien artistique indirect mais constant se maintient entre les deux hommes par l'intermédiaire de Michel Raffaëlli, proche de Jean-Marie Serreau et membre du collectif de création du théâtre de La Tempête, avec qui Antoine Vitez vécut un compagnonnage artistique soutenu⁴ jusqu'au début des années 1970. Nous pourrions également relever une certaine continuité artistique avec Jean-Louis Barrault (1910-1994), surtout pour le travail sur le théâtre de Paul Claudel et pour l'usage des textes non dramatiques. Certes, Jean-Louis Barrault ne s'est jamais engagé prioritairement dans des missions vouées au développement des théâtres populaires, mais ses expériences ont ouvert des horizons qui ont grandement servi la quête d'un théâtre d'art pour tous, et les acteurs du théâtre service public lui doivent d'importants apports notamment en ce qui concerne les évolutions de la notion de répertoire, du rapport texte-scène, du rôle de la musique, ou du pouvoir d'expression du corps. Ce que Vitez rappelait quand, dans le programme du *Soulier de satin* (1987), il écrivait :

Grâce à lui, on a fait entendre l'inouï, voir l'invisible. Affrontant pour la première fois ce poème, il a dû inventer aussi les formes de la représentation auxquelles il oblige, et par là se montrer lui-même à l'image du héros de la fable : grand aventurier du théâtre du XX^e siècle, découvreur de terres inconnues. Qu'il accepte cet hommage, que nous lui rendons avec reconnaissance (Vitez, [1987] 1997 : 262).

Ce bref rappel des proximités esthétiques d'Antoine Vitez avec certains de ses aînés suffit à souligner la difficulté historique qu'il y aurait à vouloir distinguer, dans la confluence des courants du théâtre d'art, du théâtre politique et du théâtre populaire, courants dont les préoccupations parfois se recoupent, les influences qui relèveraient spécifiquement d'un lignage « théâtre populaire ».

Éducation populaire et décentralisation théâtrale, de Marseille à Ivry

Jusqu'aux années 1980, le parcours professionnel d'Antoine Vitez est indissociable de l'histoire de la politique culturelle de l'après Seconde Guerre mondiale. Selon Pierre Vial, il connaissait très bien cette histoire avec ses deux ailes, l'éducation populaire et la décentralisation théâtrale ; il avait rencontré Jeanne Laurent (1902-1989) qu'il estimait doublement, pour son soutien à la Résistance et pour son action de fonctionnaire entre 1939 et 1952 ; il savait parfaitement que le théâtre de Vilar et celui des centres dramatiques avaient grandi dans un esprit de discipline, dans l'innovation, la pénibilité, avec des difficultés statutaires, politiques, financières, et il se considérait comme l'héritier des valeurs de générosité, de solidarité et de rigueur de la « famille du théâtre populaire⁵ ». De toutes ses réalisations, celle du théâtre dans les quartiers de la banlieue parisienne est la plus évidemment en phase avec les idées défendues depuis le XIX^e siècle par des artistes, fonctionnaires et hommes politiques convaincus de l'importance de l'éducation populaire, et tout particulièrement du rôle du théâtre, dans le devenir d'une société démocratique. Elle débuta à l'automne 1968, à Nanterre, au terme d'une dizaine d'années parsemées de déceptions au cours desquelles Antoine Vitez, désireux de se charger d'une mission d'animation culturellement créative, dut renoncer à des propositions restées sans écho et à des actions entreprises au sein d'équipes qui, par manque de soutien politique, se trouvèrent dans l'impossibilité de poursuivre leurs travaux.

Animation culturelle, expériences éphémères et projets avortés

Le premier engagement d'Antoine Vitez au sein d'une équipe tentant de combiner des objectifs d'éducation populaire et de décentralisation théâtrale eut lieu au début des années 1960 lorsqu'il déménagea à Marseille avec Agnès Van Molder, sa jeune épouse, pour

rejoindre Michel Fontayne et Roland Monod qui venaient de fonder le Théâtre Quotidien de Marseille (TQM). Sans se revendiquer populaire et sans chercher à l'être par discrimination du répertoire, le TQM, par la résonance des sujets qu'il abordait et par les conférences et les débats qu'il proposait, était porteur d'un idéal de démocratisation de la culture. Vitez s'inscrivit pleinement dans cette optique, organisant, pour un public de spectateurs réunis en petit nombre dans des bibliothèques, des lieux publics et dans la petite salle du théâtre, des lectures et des rencontres autour d'œuvres de poètes (Victor Hugo, Louis Aragon, les surréalistes). Peu de temps après la fin de la guerre d'Algérie, l'équipe du TQM qui avait pris ouvertement position pour l'indépendance du peuple algérien, notamment en mettant en scène *Pour des raisons de cœur* de Xavier-Agnan Pommeret (1960), rencontra des difficultés financières qui la contraignirent à suspendre ses activités. Rentré à Paris en 1963, Antoine Vitez s'impliqua de nouveau l'année suivante, à Caen, dans une démarche d'animation culturelle. Sur l'invitation de Jo Tréhard qui venait d'être nommé par André Malraux directeur de la première Maison de la Culture, le Théâtre-Maison de la culture de Caen (TMC), il se joignit à l'équipe pour participer au projet des *Émissions* présentées par Joël Masson comme des réalisations qui visaient à « rendre compte de tous les aspects de la vie artistique et culturelle d'aujourd'hui » et qui, « à partir d'images, d'idées et de témoignages "émis" par des créateurs ou des penseurs de notre temps, multipli[ai]ent les ouvertures sur tel mode d'expression artistique, sur telle réalité, et permett[ai]ent au public de se former et d'"émettre" son opinion » (Masson, 1963). Dans ce cadre, il réalisa, dans la continuité des lectures du TQM et parallèlement aux *Émissions* de Pierre Barrat – « Vivre avec la télévision », « Théâtre présent » – et de Jo Tréhard – « Chansons et interprètes en liberté » –, un cycle de sept *Émissions* intitulé « À livre ouvert » en hommage à Paul Éluard et consacré à la découverte d'œuvres poétiques – Maïakovski, Aragon, Desnos, Milosz, Apollinaire, Claudel. Ses notes de travail nous apprennent qu'il projetait de réaliser un autre cycle consacré à des phénomènes socioculturels contemporains (tels que « le folklore » du Tour de France ou « la vogue » des bandes dessinées comme Tintin, Astérix, Superman, Dick Tracy), imaginant travailler avec des mimes et passer commande à d'autres artistes (Alain Resnais, par exemple, pour l'écriture d'une émission avec diapositives sur les bandes dessinées). Ces projets qui n'ont pas été réalisés – auraient-ils été si l'équipe n'avait été dépossédée du TMC ? – racontent le souci d'Antoine Vitez de ne pas seulement porter l'héritage artistique au public, mais aussi de partir de sa propre culture, de la considérer et de la mettre en jeu.

Le désir d'Antoine Vitez de développer en banlieue parisienne un nouveau foyer d'animation culturelle se précisa au cours de l'année 1965 lorsqu'il réfléchit à la création d'un Centre Culturel Communal à Choisy-le-Roi. Après avoir participé en octobre au congrès de la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux (FNCCC) qui se tint à Saint-Étienne sur fond de conflit entre Jean Dasté et Michel Durafour, il rédigea une

note de synthèse sur les politiques municipales et proposa à la municipalité d'envisager la création d'une maison de la culture. Dans sa note intitulée « réflexions sur l'animation culturelle et les différents modes d'animation possibles à Choisy-le-Roi », il distinguait trois types de politique qu'il avait pu identifier au congrès de Saint-Étienne et qu'il présentait comme « l'animation par les associations culturelles locales », « l'animation de la population » et « l'animation de la cité ». Il qualifia la première, qui lui avait paru dominer à Saint-Étienne, d'« ignorante d'elle-même », jugea qu'elle était à proscrire et n'avait nul besoin des compétences d'un animateur.

On réclame des crédits pour construire un édifice, mais qu'y fera-t-on ? On accordera des tranches de temps aux différentes associations. On coordonnera leur action. Encore faudra-t-il qu'elles veuillent bien se laisser coordonner. Et puis après ? En quoi cela pourra-t-il élever le niveau culturel de la population ? En bien des cas, cela reviendra à entretenir complaisamment la médiocrité (Vitez, [1965] 1998 : 26).

Les deux autres politiques, « l'animation de la population » relevant de l'éducation populaire ou de l'animation socioculturelle comme la Maison des Jeunes et de la Culture de Vincennes et « l'animation de la cité » sous la conduite d'un créateur comme Pierre Debauche à Nanterre ou Gabriel Garran à Aubervilliers, lui semblaient reposer sur des conceptions de l'animation culturelle qu'il estimait idéal de mettre toutes deux en œuvre. Ayant établi cet état des lieux des conceptions des politiques municipales, il annonça à Choisy qu'il serait heureux, si la ville optait pour la solution « animation de la cité », d'être mandaté pour s'en charger. Il avait trente-cinq ans, n'avait jamais signé de mise en scène ni dirigé de théâtre. Le projet en resta là.

C'est des Maisons de la Culture et des troupes de la décentralisation qu'il reçut les soutiens qui lui permirent de réaliser ses premières mises en scène. À Caen, Jo Tréhard lui offrit les moyens de mettre en scène *Électre* de Sophocle (février 1966), puis *Le Procès d'Émile Henry*, sa tragédie-montage (décembre 1966), et *Les Bains* de Maïakovski (février 1967). À Saint-Étienne, Jean Dasté l'invita à mettre en scène *Le Dragon* de Schwarz (créé à Grenoble en mars 1968). C'est également à Caen, en tant qu'artiste engagé dans une action de décentralisation et dans une réflexion sur la question du public et sur le rôle sociopolitique du théâtre, qu'il organisa avec Pierre Masson en juin 1967 un colloque intitulé « Le théâtre, et après ? », auquel participèrent Peter Brook, Julian Beck, Judith Malina, Robert Abirached, Émile Copfermann, Xavier-Agnan Pommeret, et dans lequel il proposait de « regarder le théâtre à partir du public », « des traitements que les théâtres font subir au public » et de tenter de « répondre à cette question double [...] à quoi ça sert ? mais aussi *après le théâtre, il y aura quoi ?* » (Vitez, [1967] 1998 : 39). Affirmant dans un texte intitulé « La Guerre et la mémoire », d'une part, « je ne m'intéresse pas à ceux qui ne s'intéressent pas au public populaire » et, d'autre part, « pour moi, un public populaire c'est

un public en expansion », il mettait en cause ce qu'il appelait « l'illusion du développement linéaire de la culture » et désignait Jean Vilar comme « le prêtre de cette croyance » (Vitez, [1967] 1998 : 40-50).

Ce qui est réactionnaire, ce n'est pas ça [rendre accessibles aux travailleurs les chefs-d'œuvre du passé], c'est l'illusion d'un développement linéaire de la culture ; la culture gagnant de proche en proche, par tache d'huile, toutes les couches de la société ; la culture se substituant à la révolution. Illusion tout à fait analogue à l'illusion de l'instruction qui domina la seconde moitié du XIX^e siècle et dont elle prend le relais. [...] Qu'est-ce qui différencie l'homme de théâtre engagé, inquiet, de celui que j'ai ridiculisé tout à l'heure, l'homme de théâtre bourgeois qui fait ce que sa clientèle attend de lui ? Il faut bien reconnaître que le théâtre terroriste et le théâtre critique, le théâtre culturel, le théâtre nihiliste sont alors logés à la même enseigne. Quoi qu'on fasse, on a l'impression qu'on amuse la galerie et que la classe dirigeante absorbe tout ; on lui sert même d'alibi, on lui donne une bonne conscience démocratique. [...] Il y a chez Jean Vilar, par exemple, une foi dans la fonction éducative du théâtre, une attitude civique, faite à la fois de contestation et de loyauté à l'égard de la société (remarquablement exprimée par son choix et son interprétation de l'affaire Oppenheimer), qui font de lui le prêtre de cette croyance au développement linéaire de la culture dont j'ai parlé (Vitez, [1967] 1998 : 46-47).

Cette critique explicite de la surestimation du pouvoir d'action du théâtre et de la confusion dans l'appréhension des rapports entre théâtre et culture est en phase avec les discours qui prévalaient alors et rejetaient l'approche unanimiste du public et la conception du théâtre comme activité de diffusion et de célébration de la culture. Mais tandis que le scepticisme à l'égard des pouvoirs sociopolitiques du théâtre (cultiver la mémoire collective, permettre au public populaire de s'appropriier un héritage dont il aurait été spolié, contribuer à changer le monde) justifiait le renoncement de certains artistes aux missions et aux objectifs de l'éducation populaire, Antoine Vitez se mit à travailler avec Xavier-Agnan Pommeret pour concevoir un projet de Maison de la culture nouvelle (MCN) qui prenait le contre-pied des Maisons de la Culture et de l'idéologie de l'action culturelle promues par André Malraux :

La Maison de la culture nouvelle ne sera pas le temple, l'île de la qualité et du goût au milieu du monde grossier, mécanique, matière plastique et néon. On transformera les spectateurs en poètes futuristes, c'est-à-dire en utilisateurs conscients du langage moderne (Vitez, [1967] 1998 : 57).

De nouveau, il affirmait la nécessité de s'appropriier la culture contemporaine, celle dans laquelle tout individu baigne, pour se libérer d'un conditionnement inévitable. Cette idée qui le rattachait aux avant-gardes russes lui était chère et il la reprit dans les notes préparatoires de son intervention du 5 juin à Villeurbanne, critiquant l'attitude qui consiste à présenter les Maisons de la Culture comme « des oasis du goût et de la qualité » (Vitez, [1968] 1998 : 52).

Le problème de la culture, c'est le problème du langage. Il y a ceux qui ont le langage (au sens de la linguistique moderne), et ceux qui sont hors du langage [...] Il faut partir à l'envers. Et non point susciter des « besoins culturels » là où il n'y a pas de besoins culturels, mais partir du langage profond qui existe dans la tête des gens, ce qu'ils aiment, ce qui constitue, enfin, c'est le mot propre, pour eux, un système de référence. Concrètement. Sylvie Vartan, Léon Zitrone, le tiercé, Guy Lux, la publicité en général (Vitez, [1968] 1998 : 51-53).

Pratiquement, alors que l'effort de démocratisation par la pratique et celui de la démocratisation par l'accès aux œuvres étaient de plus en plus dissociés, Vitez proposa de réunir Maison de la Culture et Maison des Jeunes et de la Culture et, tandis que la polyvalence des lieux était largement décriée, il suggéra de concevoir le bâtiment « non comme rayonnant mais comme réceptacle – un lieu à volonté, absolument polyvalent » (Vitez, [1968] 1998 : 52). Dans ses notes de travail, à l'interrogation « le théâtre dans tout cela ? », il répondit par un expéditif « je n'ai aucun complexe de l'« artiste » », et estimant que la MCN devait partir de la culture du public sans lui dire « c'est de la merde », il évoqua le chômage des directeurs de l'époque qui n'étaient « sans doute pas entièrement (ou pas tous entièrement) capables de prendre ce travail en main ». Comment présenta-t-il ses idées, tranchantes et sans détour, aux hommes de théâtre rassemblés à Villeurbanne ? Comment les défendit-il et comment son intervention fut-elle reçue ? Je n'ai connaissance d'aucun document qui permettrait de le savoir, mais ses notes des jours suivants peuvent nous laisser supposer que ses propos ne durent ni susciter un grand enthousiasme ni être accueillis avec beaucoup de considération. Le 9 juin, il écrivit « aujourd'hui, je pense que l'ambiguïté de Villeurbanne vient de la réunion de directeurs de théâtre et de maisons de la culture. Si la maison de la culture a un sens, elle doit être tout autre chose qu'un théâtre ». Alors allant plus avant, il reprit sa proposition de MCN et la précisa.

La Maison de la culture nouvelle montre les choses sans chercher à justifier ses choix, dans le désordre apparent de la vie. Elle est bien plus que polyvalente, elle reprend à son compte tous les mots injurieux : éclectisme, démagogie. Mais notre propos est unique, et uniquement politique : trouver le sens de ce désordre. Exemple : un mois entier sur l'automobile, avec le concours des grandes firmes. Une critique de l'automobile (chacun sa petite voiture personnelle) (Vitez, [1968] 1998 : 53).

Alors que les directeurs réunis à Villeurbanne s'attachaient prioritairement à orienter la politique publique en faveur de la création théâtrale pensée comme une nécessité centrale et indispensable, l'exemple du mois de l'automobile illustre le changement complet de perspective qu'Antoine Vitez espérait. Deux jours plus tard, se référant à la déclaration de Jean-Louis Barrault « serviteur oui, valet non », il s'insurgea contre l'idée de l'artiste au service de l'État et observa qu'« aucun des directeurs réunis à Villeurbanne n'a[va]it mis en cause l'idée de service de l'État, ou de la *servitute* » (Vitez, [1968] 1998 : 54). Il souligna l'illusion selon laquelle l'artiste pourrait être libre et financé par l'État.

[...] c'est justement là qu'est le piège. Car l'État a intérêt à laisser toute liberté aux créateurs. Ce n'est pas un vulgaire État fasciste du genre grec ou portugais, pas un État du tiers-monde, pas l'Union soviétique, c'est un État intelligent. Un verre de whisky à la main, ce monsieur qui est quelqu'un de très important du groupe Dassault et qui adore les romans d'Aragon (quel écrivain, mais Waldeck Rochet manque de talent !), je suis sûr qu'il est d'accord avec Planchon sur le haut niveau de qualité. Gatti, Weiss, Brecht, Genet, le *Living, Bread and Puppet*, mais Garran est vraiment trop triste, vous ne trouvez pas ? Jouer pour lui [...] c'est le servir et lui servir de caution, de façade publicitaire, d'argument électoral. [...] Il ne faut pas accepter un sou de l'État (Vitez, [1968] 1998 : 54).

Mieux vaut, pensait-il alors, rechercher des ententes et convaincre des municipalités communistes ou les organisations ouvrières que de servir le général De Gaulle ou Georges Pompidou. Dans une note d'octobre intitulée « Réflexion sur les Maisons de la culture et les théâtres populaires », il revint une dernière fois sur l'idée de MCN, l'abordant cette fois sous l'angle du rôle et du travail de l'animateur. Selon lui, dans les lieux existants, le rôle de l'animateur était de vendre des produits culturels tandis que dans un théâtre de création, ou une Maison du Théâtre, comme le souhaitait Roger Planchon, il serait de faire le lien entre le créateur et le public, jouant un rôle de propagande au service du créateur. Dans les deux cas, vendeur ou propagandiste, l'animateur était conçu comme un agent de publicité subordonné à la direction de l'établissement. Dans une MCN, ayant comme fonction la réflexion collective à partir de faits de la vie, l'animation serait, au contraire, de nature créatrice, ce qui n'empêcherait pas une équipe de création théâtrale de travailler à l'intérieur de la Maison, mais elle n'y aurait pas le pouvoir. Insistant encore il ajoutait : « les Maisons de la Culture existantes sont des théâtres honteux et infirmes ; il est juste de les supprimer telles qu'elles sont et de faire de vrais théâtres, comme le demande Planchon. Mais il faut rêver aussi une Maison de la Culture Nouvelle, qui ne serait pas du tout un théâtre » (Vitez, [1968] 1998 : 60). L'idée d'une maison de la culture alternative dans laquelle le théâtre pourrait avoir sa place sans en être le maître est tombée dans l'oubli.

À la même époque, Pierre Debauche, qui menait depuis 1965 un projet d'implantation à Nanterre, sollicita Antoine Vitez pour réfléchir à un théâtre qui, au lieu de chercher à faire venir un public nouveau dans ses édifices, s'efforcerait d'aller trouver ce public chez lui, dans ses lieux de vie. À l'automne, ce dernier rédigea pour Nanterre un texte programmatique qui présentait le théâtre de quartier comme une des réponses possibles à ce qu'il appelait l'énigme vilarienne : « quelle forme trouver exprimant le rapport nouveau que nous cherchons avec le public ? » (Vitez, [1968] 1998 : 67). Considérant qu'adapter le théâtre fait pour les scènes, avec lumières, costumes et décors, à des locaux quelconques conduisait inévitablement à un bricolage dérisoire, il affirmait la nécessité, pour que le théâtre dans les quartiers ne soit pas un théâtre au rabais, de concevoir un art tout à fait différent : théâtre du poème, du corps et de la voix, théâtre à voir de près et en petit nombre, s'adressant aux habitants tout près de chez eux. Ses deux

premières réalisations, *La Grande Enquête de François-Félix Kulpa*, à partir de l'extrait d'un roman de Xavier-Agnan Pommeret (1968), et *La Parade* de Loula Anagnostaki (1969), eurent pour Antoine Vitez une valeur de manifeste et jouèrent un rôle capital non seulement dans son travail scénique (Joinnault, 2008 : 243-247), mais aussi, écrira-t-il rétrospectivement à propos de *La Parade*, dans sa vie (Copfermann, 1999 : 125).

En avril 1971, riche de l'expérience de Nanterre et désireux de développer une œuvre en région parisienne, il soumit à la mairie d'Ivry, avec le soutien de Louis Aragon, un projet de création d'un théâtre de quartier. Les principes qu'il souhaitait adopter étaient les suivants : considérer que, d'un point de vue quantitatif, un spectacle joué dix fois pour deux cents personnes égale un spectacle joué une fois pour deux mille ; ne réduire le populaire ni à la fête (unificatrice) ni à la masse (beaucoup-de-monde-à-la-fois) ; vouloir un art élitaire, un art exquis. En novembre 1971, un peu moins d'un mois avant l'annonce officielle de la création du Théâtre des Quartiers d'Ivry (TQI)⁶, le programme qui accompagnait la présentation dans la salle des fêtes d'Ivry de la mise en scène d'*Électre* de Sophocle avec des parenthèses de Yanis Ritsos (créée à Nanterre en octobre) reprenait le texte sur le théâtre de quartier écrit en 1968 pour la création de *La Grande Enquête de Félix Kulpa* avec un additif qui soulignait l'engagement de la municipalité d'Ivry et la cohérence d'un choix à la fois politique, économique et esthétique.

Un Théâtre de Quartier naît à Ivry. Une petite modification dans les mots : il s'agit du Théâtre des quartiers d'Ivry, c'est-à-dire d'une entreprise dont la fonction première est de travailler dans et pour les quartiers, sans aucun lieu fixe et privilégié. À Ivry. Où la municipalité a décidé de se donner et de nous donner les moyens d'un théâtre dont les choix économiques et esthétiques ne seront pas contradictoires. Non point pauvre. Car il faut beaucoup d'argent pour faire un travail cohérent sur le jeu de l'acteur et ses transformations (Vitez, [1972] 1995 : 292).

De même, le programme de la première création du TQI, *Faust* (mai 1972), mettait en avant l'idée d'une responsabilité politique des pouvoirs publics et d'un droit de la population à l'égard de l'action artistique.

Cette idée qui nous anime – l'idée du droit du public, du public populaire par préférence – participe des préoccupations de la municipalité d'Ivry et de la conception qu'elle se fait de sa responsabilité envers la population. Aussi est-ce grâce à elle, et avec elle, que nous pouvons faire ici notre travail (Vitez, [1971] 1998 : 73).

Remplacée par celle de travail théâtral, la notion d'animation de la cité avait disparu. Une note de 1979, qui relate une conversation à Alès avec Guy Hermier (membre du Bureau politique du Parti Communiste Français) au cours de laquelle Antoine Vitez se souvient de la naissance du TQI et de la manière dont il s'était alors adressé à la municipalité, éclaire l'appréhension qu'il avait de sa propre évolution.

J'avais, à quarante ans, fait tout le tour de la démagogie décentralisatrice et périphérique. Je ne me posais pas en animateur, j'avais déjà trop souffert de l'expérience de Choisy, elle m'avait déjà trop humilié, je ne voulais être qu'un artiste (Vitez, [1979] 1998 : 129).

Si l'on songe aujourd'hui à la remarquable activité pédagogique que son équipe a menée avec et pour les habitants d'Ivry dès 1972, la rupture entre « l'animation de la cité » proposée à Vitry en 1965 (Vitez, [1965] 1998 : 26) et ayant pour modèle le travail de Gabriel Garran à Aubervilliers et « l'activité de création sans animation en échange » proposée en 1971 à Ivry considérant que « le théâtre constitue sa propre animation » (Vitez, [1972] 1998 : 70) ne paraît pas, *a posteriori*, si flagrante. Pourtant, après le projet sans écho de la MCN, les grands débats du printemps et de l'été 1968, et le retour à l'ordre de l'automne, une page semble s'être tournée dans l'esprit d'Antoine Vitez. Après presque vingt ans d'un parcours parsemé de renoncements obligés, il se mit à adopter résolument un positionnement d'artiste, metteur en scène et acteur, désireux de se consacrer prioritairement au travail théâtral et de faire une œuvre. Affirmant le parti pris du théâtre d'art comme une nécessité indispensable pour l'existence d'un théâtre populaire qui ne l'est pas forcément dans l'immédiat, l'idée de développer un théâtre d'art et d'expérience devint l'horizon de son travail.

Cet examen chronologique du lent cheminement d'Antoine Vitez, dans un contexte de forte transformation du milieu du théâtre public et d'accroissement du pouvoir des metteurs en scène, montre le rôle déterminant de la succession d'expériences éphémères et de projets irréalisés qui ont précédé la naissance du TQI dans l'évolution de ses positions à l'égard des institutions et des politiques culturelles françaises, évolution qui apparaît bien plus comme un processus complexe d'adaptation sociale dans la durée que comme une rupture idéologique profonde entre un avant et un après Ivry.

Le théâtre élitare pour tous, une continuité mal comprise

Nommé à la direction du Théâtre National de Chaillot en 1981 par une initiative de Jean-Philippe Lecat, ministre de la Culture et de la Communication du 3^e gouvernement de Raymond Barre, Antoine Vitez réfléchit activement, ses notes journalières l'attestent, à la stratégie de communication, « la réclame » disait-il, qu'il pouvait convenir d'adopter pour jeter « les bases d'une *Volksbühne* française » et « rénover la relation avec le public et l'opinion populaire » (Vitez, [1981] 1998 : 168-169). Les premiers numéros du *Journal de Chaillot* dans lesquels il évoquait ses illustres prédécesseurs, Jean Vilar et Firmin Gémier, servirent de tribune à ses interrogations sur la manière de « relever Chaillot » et d'« établir une nouvelle alliance avec le monde du travail » (Vitez, [1981] 1998 : 183) ainsi que de lieu d'affirmation des idées conductrices de son projet et des idéaux qu'il espérait réaliser. Dans leurs pages, l'expression « théâtre élitare pour tous » apparut, plusieurs fois mise en

avant dans des titres d'articles, comme une image de marque du projet que le metteur en scène entendait développer et elle demeure aujourd'hui dans les mémoires comme le slogan des années Vitez à Chaillot. Pourtant l'idée que le théâtre puisse être à la fois populaire et élitair⁷ n'était nouvelle ni dans la pensée d'Antoine Vitez, ni dans sa pratique, ni dans l'histoire du théâtre français.

La volonté d'exercer un « art élitair » était, nous l'avons déjà rappelé, l'un des moteurs du TQI et la formule fut clairement mise en valeur dans la « Note sur le théâtre populaire » de 1971 (Vitez, [1971] 1998 : 64). Le rapprochement des termes élitair et populaire affirmait leur possible combinaison et rompait avec les débats idéologiques des années 1960 qui avaient opposé avec insistance élitisme et populisme, situant schématiquement la création du côté de l'élitisme et la démagogie du côté du populisme. Cette démarche manifestait une conviction idéologique profonde qu'Antoine Vitez défendit publiquement dès 1964, avant même d'avoir commencé à pratiquer la mise en scène, dans l'éditorial du dernier numéro de la revue *Théâtre populaire*, « Y a-t-il deux théâtres ? ». Il répondait alors aux propos de Michel Vinaver qui, dans un article consacré à Roger Planchon et publié dans le même numéro, observait :

Deux nécessités. Et elles se contredisent. D'une part, instituer un théâtre populaire, ce qui exige de plaire immédiatement à un public large et hétérogène en lui offrant ce qui d'avance lui est familier ; d'autre part, faire du théâtre un instrument d'exploration, ce qui entraîne à jeter le public dans un état de dépaysement, lui imposer l'aventure (Vinaver, 1964 : 21-22).

Déployant une démonstration nourrie d'exemples, Antoine Vitez récusait patiemment et méthodiquement l'idée, pour lui inacceptable, d'une contradiction essentielle et d'une opposition inconciliable entre théâtre populaire et théâtre expérimental ; d'une part parce qu'il observait que l'expérimentation pouvait très bien être dans le théâtre de masse (le music-hall, les spectacles de Meyerhold des années 1920, le théâtre prolétarien de Piscator, la mise en scène par Vilar du *Prince de Hombourg*) et la banalité, ou une originalité dérisoire, dans un théâtre d'essai d'accès difficile ; d'autre part, parce qu'il estimait que cette contradiction recoupait l'assimilation théâtre populaire / Âge d'or (adhésion, fête, unité sociale) et théâtre expérimental / théâtre maudit (avant-garde, incommunicabilité, provocation). Admettant que l'exploration de formes ou de thèmes nouveaux peut provoquer un divorce entre artiste et public, il considérait qu'il n'y a pas incompatibilité de nature entre les masses et les œuvres nouvelles, mais seulement une inadéquation apparente, résultant du monopole de la culture et de l'enseignement supérieur par la bourgeoisie, et d'une politique consacrant aux « Affaires culturelles » un budget ridicule. Remarquant que l'expérimentation n'est pas une valeur en soi, que tout dépend de l'objet de l'expérimentation, de sa finalité, de son sens, il affirmait que l'expérimentation la plus difficile, la plus éloignée du public, n'est intéressante que si elle a

pour fin d'inventer un nouveau mode de communication avec le public. En ce sens, observait-il, Jacques Copeau, croyant ne travailler que pour un petit nombre, créait un instrument que d'autres, nombreux, utiliseraient plus tard. Au terme de son raisonnement, il faisait du droit à l'expérimentation la condition même de l'existence d'un authentique théâtre populaire, d'un théâtre nouveau, à conquérir par l'exercice d'une critique permanente, par une expérimentation continue, et concluait qu'il n'y a pas opposition de nature entre expérimentation théâtrale et instauration d'un théâtre populaire, mais au contraire complémentarité et conditionnement réciproque. « Refusons donc les entités : avant-gardisme expérimental, d'une part, "populaire", de l'autre. Et affirmons que nul choix n'est à faire, nul équilibre à maintenir » (Vitez, [1964] 1998 : 12). Bien que l'idée de développer un théâtre élitare destiné au peuple ne soit pas née à Chaillot sous le ministère de Jack Lang, elle y a acquis une visibilité nationale qui n'a pas manqué, dans le contexte d'incompréhension et de critiques acerbes suscitées par la trilogie d'ouverture de sa première saison de directeur – *Faust / Britannicus / Tombeau pour 500 000 soldats* – de paraître provocatrice. Dans un article de mai 1982 intitulé « Un théâtre élitare pour tous... six mois après », le metteur en scène s'expliquait de nouveau publiquement et défendait le bien-fondé de ses convictions. Il rappelait que l'idée venait d'Ivry, soulignant que tout théâtre d'art est, par nature, élitare pour tous, ce qui ne veut pas forcément dire immédiatement pour tous, et revendiquait le droit à l'expérience au sein d'une institution nationale en affirmant que réduire l'idée de théâtre service public, révolutionnaire à l'époque de Jean Vilar, à celle d'une distribution de biens culturels existants, « comme le gaz, l'eau, l'électricité », était conservateur car « l'invention n'est jamais culturelle à sa naissance. Le théâtre reconnu de tous est toujours à l'horizon d'un théâtre de recherche dont le sens est nécessairement caché » (Vitez, [1982] 1998 : 185)⁸.

Revenir sur la formule « élitare pour tous » permet de mettre en évidence la constance et de la cohérence qui se dégagent, rétrospectivement, à l'examen de la pensée du rôle politique et social du théâtre chez Antoine Vitez, mais l'on peut également observer ce désir de concilier le populaire et l'expérimental dans les réalisations des premiers centres dramatiques dans lesquels cette conception d'un théâtre élitare pour tous, sans être ainsi nommée, était motrice. Que l'on pense, par exemple, à la troupe de Jean Dasté présentant en 1947, à Grenoble puis à Saint-Étienne, plutôt qu'une comédie de Molière comme l'on aurait pu s'y attendre, *Ce que murmure la Sumida* de Zéami Motokyo, un nô japonais du XV^e siècle adapté par Suzanne Bing. C'est d'ailleurs dans cette continuité qu'en mars 1967, invité par Jean Dasté, Antoine Vitez mit en scène *Le Dragon* d'Evgueni Schwarz, auteur russe alors inconnu en France. Continuité donc sur le plan des idées et sur le plan de la pratique, mais invention néanmoins puisqu'Antoine Vitez désigna ce qu'il observait, pratiquait et que d'autres avaient pratiqué avant lui, mais que personne n'avait encore jamais nommé ainsi. La nouveauté réside dans cet acte de langage qui est une manière de

définir, et donc de démarquer, un certain théâtre populaire dans lequel tous ceux dont il se sentait proches sur des points essentiels – Stanislavski, Copeau, Meyerhold, Piscator, Gémier, Vilar ou Garran par exemple – avaient finalement leur place. L'invention était dans le dire, un dire qui dévoilait quelque chose qui existait, et qui tentait de le distinguer et de le faire reconnaître par la communauté en une formule qui n'avait rien d'un oxymore puisque, plutôt que de réunir les termes exclusifs et contradictoires d'élitisme et de populisme, elle affirmait la nécessité d'un théâtre élitaire justifié précisément par sa vocation à être (ou à devenir) populaire.

L'argument d'Antoine Vitez faisait écho, un siècle et demi plus tard, à celui que défendait Victor Hugo en 1834 quand il affirmait que « l'art et le peuple doivent être populaires » et quand, précisant qu'« entre popularité et popularité il faut distinguer », il développait l'idée d'une « popularité de génie » acquise au fil des générations.

Il y a pour [le poète] une autre popularité qui se forme au suffrage successif du petit nombre d'hommes d'élite de chaque génération ; à force de siècles, cela fait une foule aussi ; c'est là, il faut bien le dire, le vrai peuple de génie. En fait de masse, le génie s'adresse encore plus aux siècles qu'aux multitudes, aux agglomérations d'années qu'aux agglomérations d'hommes (Hugo, [1834] 1985 : 60)⁹.

Le facteur temps, sur lequel Antoine Vitez à l'instar de Vladimir Maïakovski rêvait tant de pouvoir agir, permet de dissocier la notion de popularité de celle de reconnaissance immédiate et massive, et ce faisant, de traduire un état d'esprit soucieux de concilier les notions communément considérées comme contradictoires de peuple et d'élite. La question des héritages théâtraux de l'artiste se fond alors dans celle des filiations poétiques et politiques¹⁰. Peut-être même s'y dissout-elle ?

Notes

1. Les entretiens avec Agnès Van Molder ont eu lieu à Paris en juin 2009, les entretiens avec Roland Monod et Pierre Vial ont eu lieu en Avignon, pendant le festival, en juillet 2009.

2. Proche d'Antoine Vitez dès les années 1950, Pierre Vial est aujourd'hui président de l'association *Les Amis d'Antoine Vitez*. Les deux hommes s'étaient rencontrés à l'occasion d'un travail de marionnettes lors d'une publicité pour un engrais, puis sur *Le Petit Retable de Don Cristobal* de Federico Garcia Lorca mis en scène par Alain Recoing.

3. Vilar pouvait, par exemple, faire entrer un comédien des coulisses avec son costume et déjà porteur d'un personnage, mais ne faire arriver le personnage que dans la lumière.

4. C'est par exemple par l'entremise de Michel Raffaëlli qu'Antoine Vitez fit la connaissance d'Akonio Dolo qui faisait partie de l'équipe de Jean-Marie Serreau, et qui interpréta Vendredi dans *Vendredi ou la vie sauvage* (1973), mise en scène qu'ils cosignèrent.

5. Sur le travail de Jeanne Laurent en faveur du théâtre public, voir Denizot, 2006, et sur celui de Jean Vilar, voir Fleury, 2006.

6. Le Théâtre des Quartiers d'Ivry a été créé le premier janvier 1972. Arlette Bonnard, Claude Engelbach, Gonzalo Estrada, Xavier-Agnan Pommeret, Alain Recoing et Salah Teskouk s'étaient associés à Antoine Vitez pour créer une coopérative. Celui-ci en assura la direction jusqu'en 1981.

7. D'après le *Grand Robert de la langue française* l'adjectif « élitaire » serait apparu en 1968 dans *Le Canard enchaîné* dans un usage opposant « effort populaire » et « luxe élitaire » pour critiquer la faillite des politiques culturelles. Dans ce sens l'adjectif élitaire se distingue peu de l'adjectif élitiste et conserve un sens ségrégatif. Sous la plume d'Antoine Vitez les connotations péjoratives et ségrégatives disparaissent : l'élitaire désigne la qualité et l'exigence de la production artistique non celle, supposée, des destinataires.

8. Sur la constance de la revendication du droit à l'expérience, voir la préface des *Écrits sur le théâtre* réunis sous le titre générique *Le Monde*, dans laquelle Émile Copfermann compare deux textes écrits respectivement en 1964 et en 1990 (Vitez, 1998 : II).

9. Sur la notion de peuple dans les œuvres dramatiques et dans les réflexions sur le théâtre de Victor Hugo, voir Bara, 2010.

10. Sur les filiations poétiques d'Antoine Vitez, un premier travail a été consacré à ses relations avec Louis Aragon, voir Rey, 2001.

Bibliographie

- BARA, Olivier (2010), « National, populaire, universel : tensions et contradictions d'un théâtre peuple chez Victor Hugo ? », dans Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentation du peuple*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 14-27.
- COPFERMANN, Émile (1999), *Conversations avec Antoine Vitez*, Paris, P.O.L.
- DENIZOT, Marion (2006), *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture*, Paris, La Documentation française.
- FLEURY, Laurent (2006), *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- HUGO, Victor (1985), *Littérature et philosophie mêlées*, Paris, Robert Laffont.
- JOINNAULT, Brigitte (2008), « “ Faire théâtre de tout ” : la mise en scène des textes non dramatiques chez Antoine Vitez ». Doctorat en études théâtrales, Univ. de Rennes 2, Haute Bretagne, microforme, Lille : Atelier national de reproduction des thèses.
- MASSON, Joël (1963), Programme de la saison 1963-1964 du TMC, cité dans Vitez, 1998 : 113.
- REY, Agnès (2001), *Antoine Vitez et Louis Aragon : une filiation revendiquée*, doctorat en études théâtrales, Univ. de Paris 3, microforme, Lille : Atelier national de reproduction des thèses.
- VINAVER, Michel (1964), « Itinéraire de Roger Planchon », dans Émile Copferman (dir.) *Théâtre populaire*, n°54 (2^e trimestre), Paris, L'Arche, p. 7-22.
- VITEZ, Antoine (1995), *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, Paris, P.O.L éditeur.
- VITEZ, Antoine (1997), *Écrits sur le théâtre*, vol. 4, Paris, P.O.L éditeur.
- VITEZ, Antoine (1998), *Écrits sur le théâtre*, vol. 5, Paris, P.O.L éditeur.

Daniel Urrutiaguer
Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

Les visions d'un théâtre populaire à Aubervilliers sous les directions de Gabriel Garran et de Didier Bezace

La mission d'intérêt général d'un service public théâtral consiste, en France, à articuler des exigences artistiques de haut niveau avec la recherche d'une démocratisation de l'accès aux spectacles. Sa mise en œuvre requiert de la part des pouvoirs publics une reconnaissance symbolique de la singularité des œuvres, mais aussi politique du rôle intégrateur joué par les artistes aidés. La notion polysémique de théâtre populaire est souvent mise en avant pour légitimer une intervention publique par les vertus émancipatrices prêtées à l'éducation artistique. Elle l'est par des metteurs en scène de différentes générations et par la politique culturelle du Parti Communiste Français (P.C.F.) dans les municipalités qu'il contrôle. Le cas d'Aubervilliers, une ville longtemps administrée par un maire communiste, est intéressant pour dégager les enjeux d'un projet d'ancrage d'un théâtre dans une cité populaire dans deux contextes sociétaux différents, les années 1960-1970 et la période actuelle.

En effet, le premier théâtre permanent de la banlieue parisienne a été ouvert dans cette ville le 25 janvier 1965. Il a été créé sous l'impulsion de Gabriel Garran qui portait un projet de théâtre populaire et souhaitait rendre ce lieu « aussi évident dans le paysage d'une cité qu'une école, un stade, un dispensaire¹ ». Fils d'immigrés polonais, passionné de cinéma, Garran a découvert le théâtre à l'âge de 18 ans en assistant à une représentation des *Frères Karamazov* à l'Athénée en 1947. Il a développé un parcours amateur en prenant goût à la mise en scène avant de tenter de se professionnaliser, entre 1956 et 1959, puis de réorienter son projet vers la décentralisation dramatique afin de renouveler les relations entre artistes et spectateurs². À Aubervilliers, il est soutenu par Jack Ralite, responsable de

la rubrique télévisuelle à l'*Humanité-Dimanche* et maire adjoint à l'enseignement et à la culture de cette municipalité communiste. Avant l'ouverture du théâtre, Garran a d'abord créé, de 1961 à 1964, un festival théâtral annuel qui se déroulait en juin dans le gymnase Guy Mocquet, aménagé par un dispositif scénique de 24 x 15 m, le Théâtroscope, construit par René Allio.

Le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers a servi d'exemple à une vague de décentralisation dramatique dans la banlieue parisienne, notamment en Seine-Saint-Denis. La reconnaissance de cette initiative artistique militante s'est traduite par l'octroi d'un label de centre dramatique national le 1^{er} janvier 1971. Un contrat triennal type de décentralisation dramatique a homogénéisé en 1972 le cahier des charges de ce label national, créé à partir de 1946. L'objectif ambitieux est d'articuler des créations de « référence nationale et internationale », une diffusion « d'œuvres théâtrales de haut niveau » et un élargissement sociodémographique du public. Des quotas minimaux sont fixés pour les productions du directeur et la diffusion des spectacles (Urrutiaguer, 2009 : 103) tandis qu'au moins la moitié du budget du centre doit être consacrée aux dépenses artistiques.

Le mandat de Garran n'ayant pas été renouvelé en 1984, Alfredo Arias lui a succédé jusqu'en 1990. Il a infléchi la programmation dans le sens de son goût pour la dérision et l'extravagance scénique, notamment avec les pièces de Copi et Kado Kostzer. Brigitte Jaques, ancienne élève d'Antoine Vitez, a ensuite dirigé le théâtre avec son dramaturge François Regnault pendant deux mandats, en s'intéressant à une stylisation plus austère. Face à la désaffection du public, Jack Ralite, devenu maire d'Aubervilliers en 1984, a souhaité la nomination de Didier Bezace en 1997. D'origine modeste, comme Garran, celui-ci a découvert la pratique de comédien tout en suivant un cursus d'études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle. Il a commencé à vivre de son métier de comédien après avoir intégré le Théâtre de l'Aquarium en 1970, au moment où cette troupe universitaire a amorcé sa professionnalisation sous la direction de Jacques Nichet, ancien élève de l'École Normale Supérieure (Cramesnil, 1985 : 74). Il s'est lancé dans l'écriture et la mise en scène à la fin des années 1970, puis est devenu, en 1986, codirecteur de l'Aquarium avec Jean-Louis Benoit.

Jack Ralite appréciait la qualité artistique des créations de Bezace, d'abord centrées sur des témoignages de malaise social puis basées, à partir des années 1980, sur l'adaptation de romans³. Il pressentait aussi sa capacité à renouer des liens plus étroits avec la population locale. À un moment où les routines organisationnelles de son théâtre commençaient à lui peser, Bezace a été tenté par la direction d'un lieu labellisé sans savoir si cette expérience serait durable puisqu'il ne connaissait pas le territoire d'implantation. Il a néanmoins annoncé lors de la présentation de la saison 2009-2010 le renouvellement d'un cinquième mandat.

La comparaison des directions de Gabriel Garran et de Didier Bezace, qui se connaissent une relation de filiation dans la volonté de développer un théâtre populaire en banlieue, avec le soutien de Jack Ralite, est l'occasion d'interroger les apports et limites d'un projet utopique. Celui d'une appropriation par les classes populaires d'une dramaturgie réflexive, tournée vers une critique du monde. Ce projet entrait en résonance avec la politisation d'une partie de la société dans les années 1960 et 1970. Il se heurte aujourd'hui à des rapports sociaux plus individualisés et à une plus grande diversité culturelle sur un territoire d'accueil de vagues d'immigration européenne, puis africaine et enfin asiatique.

Le projet de théâtre populaire et la politique culturelle du P.C.F.

Il n'y a pas eu d'intervention majeure de la part du P.C.F. dans le domaine de l'esthétique théâtrale au tournant des années 1950 à l'inverse des arts plastiques, où la tentative jdanovienne d'imposer un réalisme pictural s'est heurtée à la résistance de peintres du Parti comme Fernand Léger ou Édouard Pignon (Berthet, 1990 : 141-222). Le soutien de la municipalité d'Aubervilliers progressivement apporté au projet de Garran, par l'intermédiation de Jack Ralite, reflète une inflexion de la politique culturelle du P.C.F.

Le projet de Garran

Le désir de Garran de s'éloigner des théâtres parisiens en 1960 a été nourri d'une part par sa découverte d'une famille théâtrale avec le travail de Jean Vilar au Théâtre National Populaire et celui de futurs animateurs de la décentralisation dramatique comme Guy Rétoré à la Guilde de Ménilmontant, Jo Tréhard à Caen ou Roger Planchon à Lyon. Il a déclaré, dans l'entretien qu'il m'a accordé⁴, avoir d'autre part été inspiré par la réflexion de Bernard Dort (1953) dans la revue *Théâtre Populaire* sur la rencontre à provoquer entre un « théâtre sans public », animé par de jeunes créateurs, et des « publics sans théâtre ». L'envoi de son avant-projet pour un théâtre populaire en banlieue dans plusieurs municipalités communistes de la couronne parisienne s'est heurté à une indifférence face aux conditions de vie difficiles des classes populaires et aux ressources limitées des villes.

Au moment où sa vie professionnelle aurait pu basculer dans l'assistantat cinématographique de Claude Berri, Garran a rencontré, par l'intermédiaire de l'écrivain Vladimir Pozner, Jack Ralite. Sans être immédiatement convaincu par l'ampleur de son projet théâtral face à un « désert culturel », celui-ci lui a confié l'animation théâtrale d'un groupe de sept moniteurs de colonies de vacances. Un projet d'école-théâtre critique a

émergé des premières rencontres organisées à partir d'octobre 1960 et le groupe a adopté le nom de Firmin Gémier, natif d'Aubervilliers. La dynamique théâtrale de ce groupe d'amateurs, rapidement élargi à une cinquantaine de membres, a permis de former un noyau d'« agitateurs culturels » qui a rendu crédible aux yeux des élus la perspective d'ancrage d'un théâtre sur le territoire d'Aubervilliers (Garran, 1993 : 176-177). L'initiative militante innovante de Gabriel Garran a ainsi devancé le projet politique du P.C.F. d'ouvrir les voies à une appropriation de la culture lettrée par les classes populaires tout en garantissant une liberté de création aux artistes associés dans les théâtres de ville, projet plus particulièrement affirmé à partir du milieu des années 1960 (Ralite, 1969 : 182).

La nouvelle doctrine d'action culturelle du P.C.F.

Le XVII^e Congrès du P.C.F. en 1964 a proposé de s'ouvrir aux intellectuels en respectant leur autonomie de pensée ou de création tout en soulignant la similarité de leurs intérêts avec ceux de la classe ouvrière dans les rapports de production. Cette nouvelle orientation culturelle a été confirmée par le Comité Central d'Argenteuil – du 11 au 13 mars 1966 –, tandis que la journée d'études sur les « activités culturelles des municipalités communistes », organisée le 12 février 1966 à Vitry-sur-Seine avec 140 élus municipaux, a défini les orientations d'une action culturelle. Selon un programme, réaffirmé par Jack Ralite lors du Congrès de la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux, les 21 et 22 octobre 1966, il s'agit de créer un service culturel dans chaque municipalité. Celui-ci, dirigé par des cadres culturels, susceptibles d'opposer leur expertise à l'État, disposera d'une ligne budgétaire pour assurer le fonctionnement d'un centre culturel et soutenir des initiatives artistiques originales (Fayet, 1999 : 64-67, 77-78 ; Ralite, 1969 : 190).

La politique culturelle du P.C.F. s'inscrit ainsi dans une logique de préservation du patrimoine artistique, de soutien à la création contemporaine et de militantisme pour créer les conditions économiques et sociales d'une démocratisation culturelle. Sans leur demander une adhésion formelle au Parti, les artistes aidés deviennent des compagnons pour l'émancipation intellectuelle de la classe ouvrière, condition nécessaire à la transformation des rapports sociaux (Leroy, 1972 : 106). Cela requiert un effort budgétaire plus conséquent que celui du ministère des Affaires culturelles d'André Malraux.

La direction de Bezace et la politique culturelle du P.C.F.

Le déclin électoral du P.C.F., sensible depuis les années 1980 avec la désindustrialisation, s'est poursuivi au point de perdre en 2008 la présidence du conseil général de la Seine-Saint-Denis et la majorité municipale d'Aubervilliers au profit du Parti socialiste. Selon Alain Hayot, vice-président de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le P.C.F. continue aujourd'hui à défendre la revalorisation du budget culturel étatique, la liberté de création artistique, tout en inscrivant la culture dans un projet de transformation sociale, et non pas de réparation des liens sociaux, distendus par la crise (Hayot, 2009). Alors que le soutien à des initiatives culturelles destinées à fabriquer du « vivre ensemble » marque néanmoins la politique culturelle des municipalités et des conseils généraux communistes, Jack Ralite se singularise par les initiatives pour mobiliser des artistes. Après avoir convoqué en 1987 des « États généraux de la culture », inspirés des « États généraux de l'Intelligence française » réunis par le P.C.F. en 1937 (Tartakowsky, 2001 : 483), il continue, en tant que sénateur, à animer des rassemblements, notamment pour la défense des dépenses culturelles en Seine-Saint-Denis.

Dans un entretien au *Monde*, Didier Bezace se déclare sceptique sur cette capacité politique prêtée à l'art pour changer le monde. Sa référence au théâtre populaire en banlieue est conçue comme un antonyme de la « culture de paillettes » et associée à l'ouverture d'un espace de réflexion sur soi et sur le monde (Bezace, 2006). Les rapports sont cordiaux avec la municipalité et le conseil général qui l'incitent à développer des dispositifs d'action culturelle pour renforcer les liens du théâtre avec la population sans toutefois y affecter un budget conséquent.

Le financement public et la gouvernance interne

La rénovation d'une salle des fêtes, bâtie en 1899, pour construire, entre 1962 et 1965, le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers a fait l'objet d'un investissement de 61 millions d'euros par la municipalité sans l'aide de l'État, hostile à une dépense jugée somptuaire. Une cage de régie en verre a été dressée au-dessus des spectateurs⁵, mais la modernisation du théâtre connaît des limites, encore soulignées par Didier Bezace lors de la présentation de la saison 2009-2010, avec un seul dégagement pour les entrées et des loges lointaines pour la grande salle.

Le sous-financement public

Un obstacle commun majeur réside dans le sous-financement public du théâtre. Sous les mandats de Gabriel Garran, il était initialement tenu. Le directeur a dû se contenter d'une aide de l'État aux « jeunes animateurs » de 15 000 euros alors qu'il dirigeait une concession de service public qui engageait sa responsabilité financière personnelle. Le ministère des Affaires culturelles n'a pas reconnu l'intérêt public d'investissements culturels dans la proche banlieue parisienne communiste et a préféré concentrer ses dotations publiques, limitées dans les années 1960, sur les centres dramatiques nationaux et les troupes permanentes en région (Goetschel, 2004 : 240, 251-259). Garran a dû ainsi réduire de moitié le nombre de créations en 1969⁶. L'aide a été revalorisée à la suite de l'attribution du label de centre dramatique national, après le refus de Garran de quitter en 1970 le Théâtre de la Commune pour diriger la Maison de la Culture « éclatée » en Seine-Saint-Denis⁷.

En 2006, le financement public à hauteur de 2,7 millions d'euros est devenu comparable à la moyenne des centres dramatiques nationaux, la part de l'État (65%) étant néanmoins nettement plus élevée que la moyenne nationale (56%) (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, 2008 : 11). Le nombre de représentations, en moyenne de 176 entre les saisons 1997-1998 et 2003-2004, a été porté à 281 en 2004-2005⁸. Cette hausse s'explique par un succès des tournées mais aussi par la volonté de Didier Bezace d'allonger le cycle d'exploitation des spectacles à cinq semaines afin de permettre un bouche-à-oreille comme dans le projet de Garran (1969 : 69). Le déficit structurel des exploitations au siège du théâtre a néanmoins provoqué mécaniquement une perte comptable assez importante, ce qui a nécessité une contraction de la programmation de la saison suivante avec son ouverture quasiment repoussée en novembre. Le nombre annuel de représentations a été ramené à 170, en dehors des spectacles hors les murs des *Rencontres Ici et là*. Cela illustre le coût d'une politique de démocratisation culturelle plus engagée, que les tutelles publiques ne peuvent assumer malgré un consensus politique sur l'importance de l'éducation artistique et culturelle pour élargir le public des théâtres.

Les relations de travail

Dans un rapport général daté du 5 septembre 1960 et dévoilé en présence des comédiens et de l'équipe administrative du TNP, Jean Vilar estimait que celle-ci était plus attachée à la cause populaire du théâtre que la plupart des artistes, en saluant son travail pour « amener dans nos salles, devant vous, devant nous, des femmes, des hommes, des jeunes gens qui, votre réputation fût-elle plus grande encore, n'y seraient, me semble-t-il, jamais venus » ([1975], 1986 : 320). Cette idée que l'équipe administrative forme

l'appareil idéologique d'un théâtre populaire, et non les artistes associés, a été reprise par Garran. Elle a été la source de déceptions quand il a constaté des décalages entre son *credo* et les attitudes plus instrumentales de certains membres du personnel, plus attentifs à leur niveau de salaire qu'à l'objectif d'élargir le public⁹.

Dans l'entretien qu'il m'a accordé¹⁰, Didier Bezace est plus dubitatif sur les intentions de Vilar ; ambigües si on pense à ses rapports autocratiques avec le personnel. Il s'est retrouvé aussi dans une position différente de Garran puisqu'il a été amené à diriger une équipe qui a, en grande partie, une mémoire du lieu sous les directions antérieures. Les conflits sont inévitables dans les relations de travail, mais prendre le temps de discuter sur les objectifs, d'écouter les appréhensions des salariés lui paraît favoriser l'adhésion à son projet. Les risques de bureaucratisation disparaissent néanmoins à travers son insistance à rappeler constamment au personnel l'objectif premier, selon lui, d'un centre dramatique national : accompagner les artistes programmés.

L'ouverture à la population locale

Les « festivals d'Aubervilliers » ont été l'occasion d'engager un travail relationnel pour constituer un fonds de public albertvillarien dans un climat de fête¹¹. Gabriel Garran a emprunté à Jean Vilar la suppression de signes intimidants, hérités des codes du « théâtre bourgeois », pour faciliter une appropriation populaire du théâtre, d'autant plus que le style architectural du Théâtre de la Commune est aussi assez imposant¹². La différenciation des tarifs dépend ainsi des conditions sociodémographiques des spectateurs et non plus des catégories de places. Les officiants de vestiaire, les préposées aux toilettes, les pourboires accordés aux ouvreuses disparaissent ; des programmes pédagogiques sans publicité sont distribués gratuitement. Spectateur passionné de cinéma, Garran applique la même règle aux places de théâtre qui ne sont pas numérotées. Le théâtre n'étant pas encore desservi par les transports en commun, un service de car assure le retour aux portes de Paris après la représentation. Un espace pour la restauration avant le début des représentations est aménagé (Garran, 1969 : 62-63).

Les dispositifs de relations au public du théâtre

Ces dispositifs relationnels sont repris par Didier Bezace, à l'exception de la numérotation des places. Le bar-restaurant, géré en concession, devient notamment, sous sa direction, un lieu apprécié pour la qualité de sa cuisine et sa convivialité. La formule des dîners-théâtre a été instaurée à partir de la saison 2003-2004. Elle consiste à accueillir environ 80 personnes autour d'un apéritif au bar, suivi d'une lecture de textes ou de

chansons pendant une heure, puis d'un dîner en présence des artistes. L'atmosphère détendue favorise la circulation des convives de table en table, les conversations avec les artistes et l'équipe du théâtre. La dernière partie est consacrée à un concert. Cela permet de réaliser des rencontres inter-artistiques parfois émouvantes et de créer des interactions entre des spectateurs appartenant à des générations et des milieux sociaux différents, même si les abonnés et les adhérents sont sur-représentés (Urrutiaguer, 2007 : 26). Le bar est maintenant utilisé comme un espace de rencontres avec les artistes après une représentation.

Une divergence entre Didier Bezace et Gabriel Garran concerne la politique tarifaire. Garran, en désaccord avec Ralite, refusait les abonnements¹³, afin de laisser un libre arbitre aux spectateurs dans le choix des représentations. Il misait par contre sur les adhésions aux « Amis du Théâtre ». Chaque spectacle devait représenter ainsi un nouveau défi pour attirer un public non acquis à l'avance. L'apparition d'abonnements pour deux ou trois spectacles s'est faite au début des années 1980 sous l'influence de Stéphane Lissner, son secrétaire général. Celui-ci l'a convaincu de recourir à une formule offrant une dégressivité de tarifs à mesure que la fréquentation augmente. Le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers continue d'offrir une double possibilité de fidélisation : l'abonnement de trois spectacles, qui peut être ensuite complété, et l'adhésion de saison, qui permet d'accéder à un tarif très réduit par spectacle. Cette dernière remplace la « carte pass », équivalent d'un abonnement intégral, à partir de la saison 2002-2003.

L'immersion dans la ville conçue par Garran

La commune d'Aubervilliers était peuplée de 70 833 habitants en 1962, les ouvriers représentant 58,6% des actifs, les employés 18,3% et les non diplômés 63,1% des Albertivillariens de 15 ans et plus ayant achevé leurs études. Même si la part des ouvriers et des non diplômés a un peu reculé entre 1962 et 1968¹⁴, la population d'Aubervilliers ne semblait pas *a priori* spontanément disposée à fréquenter le théâtre si on se réfère aux analyses de Pierre Bourdieu en termes de distribution socialement inégale des dispositions esthétiques (Bourdieu, 1979¹⁵). Garran s'est montré très volontariste dans sa doctrine d'action culturelle pour élargir le public local. La brochure de la seconde saison proclame ainsi en majuscules « L'avenir du théâtre appartient à ceux qui n'y vont pas », « Réussir le public nous importe autant que réussir une mise en scène ».

La mise en relation avec la population pour susciter un désir de théâtre est passée depuis l'organisation des festivals par de multiples canaux en amont des représentations : porte à porte, lecture de textes dans les foyers d'Habitations à Loyer Modéré, annonces sur des camionnettes devant les portes des usines, animations dans les cantines, travail avec les

classes, envois de milliers de dossiers de présentation des spectacles aux correspondants dans les organisations populaires ou les lieux de travail. Des rencontres avec le public sont organisées au moins deux fois par semaine. Garran note que les débats sont plus riches dans des milieux socialement homogènes, car ils permettent de lever les inhibitions à l'égard des codes de la culture artistique (Garran, 1969 : 63). La part des ouvriers a été estimée à 14,1% du public en 1967 par Jack Ralite (Gaudibert, 1972 : 123)¹⁶ et à 15,3% des « Amis du Théâtre » en 1966 (Garran, 1969 :73).

Des formes légères, appelées « créations-agitation », selon les principes d'un tréteau itinérant pour assurer la promotion des spectacles, ont été particulièrement foisonnantes au tournant des années 1970. Ces parades dans la ville ont suscité des attroupements de curieux sans forcément les décider à venir voir le spectacle au théâtre. Leur abandon à partir de 1972, parallèlement à celui des tournées de mini-spectacles dans les usines par les comédiens de l'Aquarium au milieu des années 1970 (Cramesnil, 200 : 154), reflète les difficultés de la démocratisation culturelle. La sous-représentation persistante des ouvriers dans le public théâtral d'après les enquêtes nationales sur les pratiques culturelles entre 1973 et 1988 (Donnat et Cogneau, 1990 : 109) laisse à penser qu'un élargissement du public local requiert un travail prolongé de mise en relation de personnes avec les artistes. La situation du théâtre au moment de la nomination de Bezace à sa direction le confirme.

La recherche de nouveaux publics sous les mandats de Bezace

L'hostilité des comités de quartier à un théâtre perçu, à la suite des mandats de Brigitte Jaques, comme un ghetto parisien à la programmation élitiste, injustement financé par les impôts locaux, a été une source de surprise pour la nouvelle équipe de direction. Hélène Bontemps, alors jeune attachée de relations publiques ayant travaillé pendant une saison au Théâtre de l'Aquarium, a découvert l'agressivité exprimée par des habitants lors de ces réunions. L'image d'un théâtre populaire en banlieue a été ainsi rapidement démythifiée. La direction a décidé de ne pas reculer sur les exigences artistiques d'un centre dramatique national et de s'engager dans un travail de transformation des représentations négatives. Hélène Bontemps a tissé un travail relationnel pour nouer patiemment les fils d'un dialogue susceptible de recréer les conditions d'une meilleure confiance pour que des responsables d'associations ou des animateurs de maisons de quartier relaient les informations du Théâtre. La relation de confiance nouée entre ces médiateurs et des habitants peu familiarisés avec la culture théâtrale est, selon elle, nécessaire pour attirer l'attention de ceux-ci sur des propositions artistiques et espérer éveiller un désir de fréquentation. Dans un entretien qu'elle m'a accordé¹⁷, Hélène Bontemps reconnaît néanmoins qu'un élément déclencheur a été la programmation à la fin de la première saison de *la Baraque*, une cantine musicale animée par la Volière Dromesko, installée dans

le square Stalingrad, adjacent au théâtre. Le partage d'une ambiance de fête autour d'une soupe puis de danses spontanées, entraînées par une fanfare tsigane, a modifié les perceptions de certains Albertivillariens sur la sympathie du personnel et la convivialité potentielle du lieu. Les choix de programmation influent ainsi fortement sur la composition du public.

Ce défi permanent d'une articulation problématique entre les exigences artistiques et l'objectif de démocratisation culturelle, le sentiment de solidarité avec les conditions de vie difficiles de la population d'Aubervilliers (Bezace, 2006) et les aménagements progressifs du théâtre pour améliorer les conditions d'accueil des artistes et du public ont incité Didier Bezace à reconduire ses mandats de direction, en se découvrant des affinités avec l'œuvre pionnière de son créateur. Un patient travail relationnel des chargés de relations avec le public, la mise en place d'une programmation thématique¹⁸ et la notoriété cinématographique de Bezace ont semble-t-il permis d'accroître la part du public albertivillarien, sans qu'on puisse toutefois la connaître avec exactitude¹⁹.

Les rapports entre le théâtre et les Albertivillariens se heurtent à la désindustrialisation, perceptible dès la fin des années 1960. Celle-ci a contribué en partie à augmenter le taux de chômage dans la ville, nettement supérieur à la moyenne francilienne, mais aussi à celle de la Seine-Saint-Denis, ainsi qu'à la paupérisation de la population²⁰. Le nombre d'habitants a baissé à partir de 1975 pour atteindre 63 136 en 1999 avec un taux de population étrangère de 30%, qui est 2,5 fois plus élevé que la moyenne en Île-de-France. Les inégalités de revenus au sein de la ville se sont particulièrement accentuées²¹. Cette désindustrialisation est mise en avant comme source d'anomie et de repli sur son foyer. Cela rendrait aujourd'hui encore plus compliqué l'objectif de démocratisation culturelle : « La réalité de la vie éloigne les gens du partage de l'art [...]. Quelque chose s'est défait, la perte d'une conscience collective dans la population » (Bezace, 2003 : 7). L'affaiblissement de la représentation syndicale s'accompagne d'une perte de relais dans les entreprises pour inciter les salariés à prendre le risque de se déplacer dans des théâtres afin de découvrir des auteurs contemporains ou des metteurs en scène non reconnus par le monde télévisuel. Les comités d'entreprises répondent plutôt à la demande des salariés d'accéder à des événements artistiques médiatisés ou à des comédies musicales à tarif réduit. La paupérisation d'une partie de la population la rend aussi très difficilement atteignable en raison des obstacles tarifaires²², de la diversité des cultures et des langues, accentuée par les vagues d'immigration importantes dans la ville et des barrières sociales intériorisées. Didier Bezace reconnaît ainsi un élargissement du public du Théâtre de fait centré sur les classes moyennes mais se montre touché par la présence occasionnelle de personnes pauvres²³.

La politique de programmation

Les transformations sociétales sont interprétées dans le sens d'une individualisation des rapports sociaux selon deux courants principaux : les visions postmodernes de sociologues comme Michel Mafessoli (2009) qui insiste sur la pluralité des références culturelles dans la construction identitaire de personnes devenues mobiles en s'agrégeant provisoirement à des tribus affinitaires ; la radicalisation de la logique de rationalisation moderne qui condamnerait les individus à s'épuiser dans la recherche pulsionnelle de performances, comme dans la représentation de la « société hyper industrielle » formulée par Bernard Stiegler (2006²⁴). Ces mutations sociales rendent cruciales les interrogations sur la programmation : quels spectacles pour parler du monde d'aujourd'hui et concerner une plus large part de la population, sollicitée par une offre de loisirs et de spectacles foisonnante ?

Un répertoire contemporain ouvert aux auteurs étrangers

Le projet de Garran de théâtre en banlieue parisienne a introduit une rupture majeure avec les acteurs de la première vague de décentralisation qui avaient privilégié la production de mises en scène de pièces classiques. Par exemple, Hubert Gignoux, directeur de la Comédie de l'Ouest, a expliqué que l'échec du *Baladin du Monde occidental* de Synge lors de la première saison avait obligé le centre dramatique à se replier sur des farces de Molière. Il estime qu'il a fallu faire un travail de « rattrapage des connaissances théâtrales » de la population pendant une dizaine d'années (Gignoux, 1992 : 99-100). De façon plus radicale, Garran a dénoncé une tendance à une programmation œcuménique dans le cadre d'un projet d'intégration nationale autour du patrimoine littéraire et artistique, conformément au vœu de Malraux d'un accès de tous aux « œuvres capitales de l'humanité²⁵ ». Il est convaincu que le théâtre doit être le témoin du temps présent et le résonateur de questions contemporaines, sans dériver vers le didactisme. La joie doit être une dimension présente dans les pièces pour capter l'attention des travailleurs manuels.

Les « festivals d'Aubervilliers » ont porté d'abord sur des textes axés sur des clivages politiques (*La Tragédie optimiste* de Vichnievski en 1961, *L'Étoile rouge se meurt* d'O'Casey en 1962), puis plus orientés vers un recul historique (*Charles XII* de Strindberg en 1963, *Coriolan* de Shakespeare en 1964). L'asservissement de l'homme par l'homme était le thème des premières pièces créées au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. En 1965, après l'ouverture de la première saison par *Andorra* de Max Fritsch, *La Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller est rapportée comme un immense succès auprès des spectateurs, mais aussi des critiques qui reconnaissent enfin une vie artistique exigeante en banlieue. Sur les 83 œuvres montées entre 1961 et 1985, 65 étaient inédites (Ertel, 2008 : 603). Dans un entretien avec Émile Copfermann, Garran a souligné un paradoxe : la création

d'*Un Marchand de glace est passé* d'Eugène O'Neill lui est parue sa mise en scène la plus aboutie, mais lui a fait perdre la moitié du public, dérangé par le portrait nihiliste d'un groupe d'épaves alcooliques (Copfermann, 1971 : 15). Cela illustre les tensions entre la liberté artistique et l'horizon d'attente constaté des spectateurs. Celui-ci ne correspond guère à la vision mythifiée d'un peuple éclairé ou d'une classe ouvrière consciente de soi.

Une concession a, par ailleurs, été introduite dans la programmation pour la jeunesse avec un cycle classique à la demande des enseignants qui acceptaient de relayer les informations du théâtre à condition que des fenêtres soient laissées pour les pièces inscrites dans les programmes scolaires²⁶. Un abonnement scolaire annuel de trois spectacles a été mis en place par l'unité de production enfance et jeunesse du centre dramatique. Garran a ainsi été obligé de composer avec la culture classiciste, légitimée par une majorité d'enseignants, ne serait-ce que pour des raisons pragmatiques induites par les obligations de programmes scolaires nationaux.

Le travail de Didier Bezace au Théâtre de l'Aquarium lui a aussi insufflé le goût pour les auteurs vivants. La programmation du théâtre est restée largement ouverte au répertoire contemporain sans exclure les pièces classiques²⁷. Les créations de Didier Bezace ont occupé environ 30% de la programmation et se sont focalisées, comme celles de Garran, sur les auteurs vivants étrangers. Leurs textes ont été à l'origine de 47% des représentations qu'il a mises en scène. Daniel Keene est le seul auteur visité deux fois avec *Avis aux intéressés* en 2004, repris en 2005, et *Objet perdu* en 2006. *Chère Elena Serguéïévna* de Ludmilla Razoumovskaïa, créée en 2003, et le couplage de *La Maman bohème* et *Médée* de Dario Fo et Franca Rame en 2006, ont fait l'objet d'une reprise à la saison suivante. Bezace n'a créé que deux textes classiques au cours de ses mandats, *L'École des femmes* de Molière en 2002 et *Les Fausses confidences* de Marivaux en 2010 avec la participation de Pierre Arditi dans le rôle principal à chaque fois. Sous la direction de Bezace, le Théâtre de la Commune se distingue ainsi de la moyenne des centres dramatiques nationaux, qui accordent de fait un poids beaucoup plus important aux pièces classiques afin de limiter leurs risques de production, malgré le quota mentionné dans le contrat de décentralisation dramatique supposé imposer la création d'au moins une moitié de textes d'auteurs vivants de langue française (Urrutiaguer, 2004 : 43).

Les auteurs privilégiés sont éloignés de la vision postmoderne de la société. Leurs œuvres mettent plutôt en avant les drames de vie de gens modestes, confrontés à la remise en cause de leurs valeurs morales face à une perte d'humanité dans les rapports sociaux, et habités par l'inquiétude ou, au contraire, une énergie combattante. Les metteurs en scène le plus souvent invités sont, selon une logique d'échanges internes, les anciens compagnons

de l'Aquarium, Jacques Nichet, directeur du Centre dramatique national de Montpellier de 1986 à 1998, puis de Toulouse de 1998 à 2007 et Jean-Louis Benoît, directeur du Centre dramatique national de Marseille de 2002 à 2010, mais aussi des directeurs de compagnie, Laurent Hattat (cinq fois) puis Anne Théron et Ilka Schönbein (trois fois) qui ont des esthétiques bien différenciées.

La programmation hors les murs

Face à la segmentation sociale de l'habitat, aggravée par des discriminations ethniques dans l'accès aux emplois qui incitent à un repli communautaire, la décentralisation de la diffusion théâtrale doit être inventée à l'intérieur même de la ville. Cela est d'autant plus nécessaire que le service de bus nocturnes assure la liaison vers la capitale sans traverser latéralement les quartiers perçus comme peu sûrs. Tout comme la sympathie de spectateurs néophytes avait pu être gagnée par un cabaret musical festif dans le square Stalingrad au début du mandat de Bezace, la présentation de petites formes dans les centres sociaux est une condition pour espérer toucher des personnes populaires.

Le festival des *Rencontres Ici et là* a été créé à partir de la saison 2004-2005 avec une déambulation de spectacles de théâtre d'objets, de marionnettes, de jonglerie, de slam, des installations interactives, des pièces brèves ainsi que la présentation de travaux d'ateliers de pratique ou de pièces au théâtre. Les représentations dans le Centre d'Hébergement et de Réinsertion Sociale La Main tendue, pour les femmes victimes de violences, ou dans la résidence sociale Prima concernent directement leurs résidents. Il en est de même pour les usagers de la Maison du bien-être et des pratiques de santé du Landy, de la Maison de l'Enfance Tony Lainé aux Quatre Chemins ou Saint-Exupéry à la Maladrerie, de la Maison des solidarités Épicéas, de la Paranthèque dans le quartier Villette qui organise des sorties familiales et culturelles, ou pour les patients du centre d'accueil thérapeutique à temps partiel, une antenne de l'hôpital psychiatrique de Ville-Évrard.

Ces actions, susceptibles d'éveiller un intérêt pour le spectacle vivant, sont cependant limitées en raison notamment du faible intérêt des tutelles publiques pour financer des dispositifs d'accès des adultes pauvres à la culture artistique ; la jeunesse étant perçue comme une cible plus porteuse en termes de retombées électorales. Elles dépendent aussi de l'engagement de relais pour accueillir les représentations et diffuser les informations sur la programmation. La passion théâtrale de la directrice de la médiathèque Henri Michaux à la Maladrerie a ainsi permis à cette structure de devenir un pilier de ce festival.

Pour conclure

Les liens entre Gabriel Garran et Didier Bezace autour d'un projet de théâtre permanent en banlieue, d'immersion dans la population, d'un aménagement d'espaces de sociabilité et d'un intérêt prononcé pour les auteurs vivants participent d'une filiation autour d'une vision émancipatrice du théâtre populaire. Tous deux estiment que le théâtre doit parler de son temps pour aider les gens à se réapproprier le monde de façon plus critique.

Le contexte sociétal a cependant évolué. Garran pouvait bénéficier de l'appui d'un réseau de militants politiques et syndicaux dans les entreprises pour tenter de convaincre une classe ouvrière, souvent mythifiée, d'élever sa conscience critique au contact des plateaux de théâtre. Ses initiatives ont devancé une politique culturelle municipale communiste qui s'affirme dans les années 1960 pour soutenir l'autonomie de la création artistique et élargir les conditions d'accès à la culture lettrée afin d'accélérer la transformation des rapports sociaux. Aujourd'hui le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers est plus aidé par l'État que par les collectivités territoriales. L'affaiblissement des syndicats déporte la recherche de relais vers le milieu scolaire essentiellement et, de façon plus périphérique, vers des animateurs de centres sociaux soucieux d'améliorer le bien-être de personnes marginalisées ou en voie de réinsertion sociale. Leur vision de la culture peut néanmoins créer des malentendus avec les attentes des artistes, préoccupés de la reconnaissance de leur autonomie.

L'élargissement de la base sociodémographique du public requiert de fait une énergie chronophage pour éveiller des consciences à l'art et pose la question de la diversification de la programmation. Des spectateurs néophytes sont ainsi facilement touchés par un cabaret musical ou par un spectacle de théâtre d'objets dans un lieu de vie quotidienne, sans que leur curiosité intellectuelle pour des mises en scène plus complexes soit forcément éveillée. Face au risque d'atomisation du monde social, la notion de théâtre populaire est invoquée pour ouvrir le champ des possibles des personnes et susciter un désir d'agir autrement que dans l'engourdissement de soi, dans des vies repliées sur elles-mêmes²⁸ ou soumises aux pulsions destructrices de la barbarie. Encore faut-il donner des moyens suffisants à une véritable décentralisation théâtrale dans la ville dont le caractère multiethnique s'est accentué, ce qui suppose aussi un effort d'adaptation de la part des artistes programmés.

Notes

1. Entretien de l'auteur avec Gabriel Garran, le 2 novembre 2009.
2. Il avait présenté au Théâtre de Lutèce en 1957 une mise en scène d'*Amphitryon 57* d'Henri Le Poirier, *Sisyphes heureux* de Robert Merle puis, au Théâtre du Tertre en 1958-1959, *On ne meurt pas à Corinthe* de Robert Merle, *Un jeune homme en habit* d'Armand Lanoux, et *Vassa Geleznova* de Gorki, adapté par Adamov (Servin, 1980 : 6-7).
3. Notamment *Maladie humaine* de Ferdinando Camon en 1984, *Le Piège* d'Emmanuel Bove en 1990, *La Femme changée en renard* de David Garnett en 1994.
4. Entretien du 2 novembre 2009.
5. Lors du débat pour le quarantième anniversaire du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers le 5 décembre 2005, Jack Ralite a rappelé une critique du *Figaro* soulignant que le Théâtre avait même des « toilettes modernes » et le sentiment de fierté de la population après cette ouverture médiatisée ; les commerçants osant déclarer qu'ils résident à Aubervilliers et non plus à la Porte de la Villette.
6. Lettre du 27 août 1970 à Philippe Saint-Marc, Directeur Général des Spectacles, de la Musique et des Lettres (Fonds « Gabriel Garran et la direction du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers », Archives municipales d'Aubervilliers).
7. Les aides publiques du Ministère des affaires culturelles ont représenté 290 000 €, celles de la Ville 76 000 € et du département 100 000 €, mais la fin de la mission de préfiguration de la Maison de la Culture a amputé le budget de 111 000 € (Servin, 1980 : 30).
8. 148 représentations dans la petite salle, 118 dans la grande et 15 hors les murs, sans prendre en compte celles qui ont eu lieu à l'extérieur dans le cadre du nouveau festival *Ici et maintenant*, contre une moyenne respectivement de 79, 71 et 28 de 1997 à 2004. L'allongement du cycle d'exploitation des spectacles a concerné les créations de Didier Bezace (31 représentations d'*Avis aux intéressés* de Daniel Keene, 38 pour *La version de Browning* de Terence Rattigan), de Laurent Laffargue (36 représentations de *Paradis* de Daniel Keene) et de Jacques Gamblin (31 représentations de *Entre courir et voler*).
9. Entretien du 2 novembre 2009.
10. Entretien de l'auteur avec Didier Bezace le 15 juin 2010.
11. Le nombre de spectateurs a été estimé à 3 500 en 1961, 5 000 en 1962, 6 000 en 1963, 7 000 en 1964 (Garran, 1993 : 178).
12. Voir Fleury (2003 : 125-126) sur « l'élaboration de dispositifs de mise en relation » des individus à l'institution du TNP pour former un public populaire dans le sens d'une représentation de toutes les couches de la Nation.
13. « Si l'abonné est conçu comme un client d'un Prisunic culturel, Garran a raison. Si par contre, l'abonné est un copartenaire actif, ce que le Théâtre de la Commune souhaite, Garran a tort. » (Ralite, 1969 : 186).
14. En 1968, la part des ouvriers est de 56,8%, celle des employés de 20,1%, et celle des non diplômés a reculé à 53,1% au profit notamment des titulaires du certificat d'études.

15. Selon Bourdieu (1979 : 300, 441), l'habitus de classe explique les goûts de nécessité pour les classes populaires qui valorisent la capacité technique de reproduction de la réalité et une appréciation des recherches formalistes par la fraction de la classe dominante plus richement dotée en capital culturel qu'en capital économique.

16. Je remercie Marie-Ange Rauch de m'avoir aidé à retrouver la source de cette estimation à laquelle s'est référé Gabriel Garran dans son entretien du 2/11/09.

17. Entretien de l'auteur avec Hélène Bontemps, directrice de la communication au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, le 6 juillet 2010.

18. Il s'agit d'un thème réflexif sous-titrant la brochure de saison et servant avant tout de fil directeur aux illustrations dessinées de Stanislas Bouvier. Il est censé représenter un dénominateur commun des spectacles programmés et permet surtout de communiquer sur la cohérence d'une saison plus personnifiée. Il porte sur les rapports humains (*Apprentissages* ; *Songes et mensonges* ; *Combats singuliers* ; *Liens* ; *Mères* ; *Compagnons*) ou sur des questions philosophiques (« *C'est mieux que rien* » ; *La vie en jeu* ; *Questions de temps* ; *Raison, déraison* ; *Idéals* ; *La vie à l'envers*).

19. Hélène Bontemps estime que le nombre d'abonnés était très faible et qu'il n'y avait pas de statistiques disponibles sur l'origine géographique des spectateurs. Didier Bezace avance une part de 30% d'Albertvillariens dans le public sous sa direction, en s'appuyant sur les données du logiciel de billetterie (Bezace, 2006).

20. En dépit d'une amélioration nette du pouvoir d'achat entre 2005 et 2006, liée à l'arrivée d'une population en partie plus aisée, 61,2% des foyers ne sont pas imposés à Aubervilliers, contre une moyenne de 48,4% dans le département et 36,6% en Île-de-France, tandis que le revenu mensuel imposable moyen est de 1 164 €, inférieur de 26% et de 51% à la moyenne départementale et francilienne respectivement (Observatoire de la société locale, 2008 : 26).

21. En 2007, le rapport inter-décile des revenus par unité de consommation est de 9,7 à Aubervilliers contre une moyenne nationale de 5,4. Toutefois, le revenu au-dessus duquel se situent les 10% des Albertvillariens les plus aisés est de 25 001 €, soit 10 500 € de moins que la moyenne nationale (Observatoire de la société locale, 2010 : 15).

22. Dans son entretien, Hélène Bontemps a indiqué qu'une souscription a été ouverte en 1999 auprès des spectateurs du théâtre pour acheter des places aux personnes pauvres à demi-tarif ; l'autre moitié étant prise en charge par le théâtre. Des personnes qui n'étaient jamais venues ont été ainsi exposées à un spectacle de cabaret dans la petite salle réaménagée. Si l'innovation financière a été très bien accueillie la première fois, le rendement des souscriptions s'est rapidement affaibli et des structures solidaires ont dû prendre le relais à partir de 2002.

23. Entretien du 15 juin 2010.

24. Voir aussi les analyses plus nuancées d'Antony Giddens (1994) sur la « seconde modernité » ou de Nicole Ansart (2010) sur la « société hypermoderne ».

25. On retrouve ici les traits de la cité du théâtre œcuménique, tournée vers l'intégration culturelle à un État-nation, que Bérénice Hamidi-Kim a dégagée dans sa thèse de doctorat (Hamidi-Kim, 2007 : 207-432).

26. Entretien du 2 novembre 2009.

27. Entre les saisons 1997-1998 et 2009-2010, les spectacles écrits par des auteurs morts avant le XX^e siècle ont représenté 17,6% des représentations contre 14,4% et 15,8% pour les pièces écrites par des auteurs morts au XX^e siècle, respectivement avant et après 1970, et contre 28,7% d'auteurs vivants francophones et 25,2% d'auteurs vivants de langue étrangère.

28. Expression empruntée à Yves Clot, professeur de psychologie du travail, lors du débat « Quelle politique pour la création artistique en France ? », Théâtre de la Commune, CDN d'Aubervilliers, 12/02/07.

Bibliographie

ANSART, Nicole (dir.) (2010), *La société hypermoderne : rupture et contradictions*, Paris, L'Harmattan.

BERTHET, Dominique (1990), *Le P.C.F. La culture et l'art (1947-1954)*, Paris, La Table ronde.

BEZACE, Didier (2003), « Sur le terrain des planches », propos recueillis par Georges Makowski, FSU, n° 74, p. 6-7.

BEZACE, Didier (2006), « La banlieue est le lieu le plus juste pour faire du théâtre aujourd'hui », *Le Monde*, 4/01.

BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.

COPFERMANN, Émile (1971), « Entretien avec Gabriel Garran », *Travail Théâtral*, n°5 (automne), p. 3-24.

CRAMESNIL, Joël (2005), *La cartoucherie, une aventure théâtrale*, Paris, Les Éditions des Amandiers.

Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (2008), *Cartographie nationale du spectacle vivant en 2006*, Paris, M.C.C.

DONNAT, Olivier et Denis Cogneau (1990), *Les pratiques culturelles des français. 1973-1989*. Paris, La Découverte.

DORT, Bernard (1953), « Un théâtre sans public, des publics sans théâtre », *Théâtre populaire*, n° 4, p. 12-19.

ERTEL, Évelyne ([1991], 2008), « Garran Gabriel », dans Michel Corvin (dir.), *Le dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, p. 603-604.

- FAYET, Marie-Lise (1999), « Les politiques culturelles du Parti Communiste Français de 1947 à 1970 ». Mémoire de DEA sous la direction de Robert Abirached, Paris, Université Paris X.
- FLEURY, Laurent (2003), « Retour sur les origines : le modèle du TNP de Jean Vilar », dans Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, vol. 1, p. 123-138.
- GARRAN, Gabriel (1969), « Gabriel Garran parle », dans Philippe Madral (dir.), *Le théâtre hors les murs*, Paris, Seuil, p. 45-72.
- GARRAN, Gabriel (1993), « Aubervilliers : un théâtre en banlieue », dans Robert Abirached (dir.), *La décentralisation théâtrale. 2. Les années Malraux 1959-1968*, Arles, Actes Sud, p. 169-183.
- GAUDIBERT, Pierre (1972), *Action culturelle, intégration et / ou subversion*, Paris, Casterman.
- GIDDENS, Anthony ([1991], 1994), *Les conséquences de la modernité*, traduit de l'anglais par Olivier Meyer, Paris, L'Harmattan.
- GIGNOUX, Hubert (1992), « Naissance et premiers pas du Centre dramatique de l'Ouest », dans Robert Abirached (dir.), *La décentralisation théâtrale, 1. Le Premier Age 1945-1958*, Arles, Actes sud, p. 91-101.
- GOETSCHER, Pascale (2004), *Renouveau et décentralisation du théâtre. 1945-1981*, Paris, PUF.
- HAMIDI-KIM, Bérénice (2007), « Les cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique, politique plurielle ». Thèse de doctorat sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, Lyon, Université Lumière-Lyon II.
- HAYOT, Alain (2009), *La culture au cœur du projet de transformation sociale (PCF au festival d'Avignon 2009)*, <http://www.gauchemip.org/spip.php?article10177>, page consultée le 5 novembre 2010.
- LEROY, Claude (1972), *La culture au présent*, Paris, Éditions Sociales.
- MAFESSOLI, Michel ([2007], 2009), *Le réenchantement du monde*, Paris, Perrin.
- Observatoire de la société locale (2008), « Évolution du contexte local: des difficultés et des perspectives », *Aubervilliers à la page*, n° 18 (décembre).
- Observatoire de la société locale (2010), « S'appropriier, analyser et exploiter les données du recensement », *Aubervilliers à la page*, n° 19 (juillet).

- RALITE, Jack (1969), « Jack Ralite parle », dans Philippe Madral (dir.), *Le théâtre hors les murs*, Paris, Seuil, p. 181-195.
- SERVIN, Micheline B. (1980), *Une aventure...Le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers*, Paris, Encre.
- STIEGLER, Bernard (2006), *Réenchâter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion.
- TARTAKOWSKY, Danielle (2001), « Parti Communiste Français et culture », dans Emmanuel de Waresquiel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse / CNRS Éd., p. 481-483.
- VILAR, Jean ([1975], 1986), *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard.
- URRUTIAGUER, Daniel (2004), « Programme Innovations and Networks of French Public Theatres », *The Service Industries Journal*, vol. 24, n° 1 (January), p. 37-55.
- URRUTIAGUER, Daniel (2007), « Dialogues artistiques et affiliation à un lieu de spectacles », *Théâtre S*, n° 25 (1^{er} semestre), p. 19-30.
- URRUTIAGUER, Daniel (2009), *Économie et droit du spectacle vivant en France*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Yves Jubinville
UQAM / CRILCQ

Du théâtre populaire au Québec ou la généalogie d'un mythe moderne (1968-1999)

Un théâtre populaire n'apparaît plus possible aujourd'hui. Pareil constat n'inspire guère de regret à qui aura acquis la conviction que les conditions sociales, culturelles et esthétiques de ce modèle ne peuvent plus être réunies, et qui conçoit qu'en dehors même de la scène, soit à l'échelle des représentations sociales, l'idée de collectif, de communauté ou de peuple s'incarne de plus en plus difficilement¹. Devant ce qui s'apparente ni plus ni moins à un champ de ruines, tout indique que le théâtre aurait pris acte de son incapacité à exercer son rôle de miroir de l'histoire, de même que celui de réconcilier les divisions sociales, tâchant au mieux, pour reprendre les termes de Jacques Rancière, d'inscrire une dissension dans « le contexte contemporain du consensus » (Rancière, 2008 : 75). Et pourtant, un théâtre populaire existe, du moins est-il revendiqué ouvertement par certains créateurs contemporains qui se réclament de sa « tradition ». Il n'est pas rare non plus de voir cette expression utilisée par la critique, signe sans doute qu'elle correspond encore à une sensibilité qui n'est pas complètement étrangère au spectateur actuel.

Ce paradoxe reflète bien la situation du théâtre populaire au Québec, mais à condition d'inverser ici le raisonnement. S'il est vrai que l'on entend dire encore aujourd'hui que le théâtre a su conserver dans cette société un certain prestige auquel on associe volontiers un effet mobilisateur sur la communauté théâtrale, et qui explique, pour une bonne part, le soutien public qui lui est consenti, en revanche la logique qui sous-tend l'engagement des uns et des autres envers la pratique comme la politique du théâtre semble pouvoir se passer de plus en plus de la nécessité de faire œuvre collective. Le fait est que, même si la courbe évolutive du théâtre québécois n'a pas suivi le même tracé que celle du théâtre européen, son histoire récente confirme l'hypothèse d'un désenchantement qui apparaît

contradictoire avec les ambitions d'un véritable théâtre populaire. Si la comparaison avec la France peut aider à clarifier les choses, il suffirait toutefois d'ajouter que plus l'espace de réalisation du théâtre populaire s'est rétréci plus s'est imposé, dans les discours québécois, un mythe compensatoire qui en préserve la mémoire et agit comme référent commun dans les débats récurrents sur le théâtre.

S'il faut parler d'un mythe québécois du théâtre populaire, convenons d'entrée de jeu qu'il ne saurait être confondu avec celui qui traverse l'histoire culturelle française où, de Gémier à Rolland en passant par Pottecher et Copeau, une pensée du théâtre populaire en a incarné l'idéal et paver ainsi la voie de son institutionnalisation avec le TNP de Jean Vilar. Même en tenant compte de l'expérience pas trop lointaine du Théâtre populaire du Québec, dont Sylvain Lavoie a su capturer l'esprit dans une recherche récente², rien en effet ne permet d'affirmer que les pratiques présentées sous cette étiquette ont pu se développer dans le sens où l'entendaient les précurseurs européens, à savoir comme une forme « savante » de la culture faisant appel aux ressources (une tradition, un répertoire, une structure institutionnelle) de l'art théâtral pour créer un événement collectif³.

Cette différence explique en bonne partie le silence relatif qui caractérise la production scientifique (historique) sur ce phénomène. Alors que bon nombre de chercheurs ont mené depuis les années 70 des travaux sur les formes et les traditions populaires, y compris au théâtre (Hébert 1981 et 1989 ; Tourangeau 1993 et 2007), il existe peu (ou pas) d'études examinant les réappropriations québécoise du projet initial du théâtre populaire⁴, projet dont Vilar et Brecht se feront les derniers interprètes au XX^e siècle en recentrant sa mission sur le service public (Vilar) et l'émancipation politique (Brecht). Ce silence ne saurait toutefois faire oublier les tentatives pourtant nombreuses, depuis les années 60 et 70, de réactivation de ce double héritage sous la forme de spectacles divers (la création collective) ou de textes dramatiques (l'œuvre de Michel Tremblay) ou encore dans les prises de parole multiples des intervenants du milieu théâtral qui, depuis l'événement des *Belles-Sœurs* en 1968, n'ont cessé de se réclamer du « peuple » et d'en revendiquer les vertus et qualités pour inventer ce qu'il était alors convenu d'appeler le « nouveau théâtre québécois ».

L'hypothèse défendue par cette étude consiste à dire que l'idée d'un théâtre populaire a imprégné et imprègne toujours les discours sur le théâtre au Québec, faute d'avoir contribué à en définir de manière durable les orientations et les innovations. Les pages qui suivent s'intéressent par conséquent à un ensemble d'écrits qui révèle les usages rhétoriques mais également idéologiques d'un *topos* qui, selon les cas et suivant les circonstances, charrie un ensemble de valeurs et recouvre différentes croyances. Dans l'esprit de l'analyse du discours, notre étude se veut attentive à repérer dans les déclarations des acteurs du

milieu les modulations d'un concept pour en saisir les significations multiples et contradictoires, mais dans le but également d'identifier, au fil de l'argumentation, les stratégies mises en place par chacun pour marquer leur position dans le champ théâtral et culturel québécois.

Le choix des discours à l'étude a été motivé par deux facteurs principaux. D'abord, le contexte qui permet de reconstituer une trajectoire historique à partir de trois moments-clés de l'évolution du théâtre québécois moderne. Ainsi seront pris en compte la période de l'avènement de ce théâtre au tournant des années 60 et 70, suivie par sa remise en cause initiée dans la première moitié des années quatre-vingt, enfin la période où le « modèle québécois du théâtre » semble arrivé à son point d'épuisement à l'aube du XX^e siècle. Chacun de ces contextes correspond, par ailleurs, à des moments propices à des débats, sinon à l'expression de visions concurrentes du théâtre et de sa fonction sociale. L'intérêt, pour nous, consiste à saisir les enjeux idéologiques que recouvre, sur la place publique, l'idée de théâtre populaire, d'identifier les pratiques qu'elle convoque, enfin de mieux comprendre la vision esthétique qui s'en dégage.

Un dernier mot de nature méthodologique s'impose. Notre intention n'est pas de retracer de la sorte les filiations souterraines qui relient le théâtre québécois contemporain aux différents modèles européens du théâtre populaire⁵. Encore moins de montrer qu'en l'absence d'une véritable « institution », incarnée dans un Théâtre National, le théâtre québécois accuserait le caractère inachevé de son projet. Bien plus, il nous semble pertinent de suivre le parcours discursif de ce thème pour mettre en lumière l'un des mythes fondateurs du théâtre québécois ou, pour employer un autre terme, l'une des utopies qui captivent l'imaginaire de ses praticiens et commentateurs. Dans cette expression, on comprendra que le théâtre populaire se présente également comme un *horizon* par lequel s'effectue, dans la réalité de la vie théâtrale, le partage de la valeur associée aux œuvres elles-mêmes, de même que celle que le théâtre revendique en tant que pratique sociale.

Théâtre national et/ou populaire

La fin des années 60, marquée par la création des *Belles-Sœurs* dans un théâtre bourgeois de Montréal en août 1968, constitue un moment-clé pour comprendre le destin paradoxal du théâtre populaire au Québec. Alors que la pièce-manifeste de Tremblay est acclamée par la nouvelle génération qui y voit le signe d'une mobilisation grandissante contre le Grand Théâtre, expression qui désigne alors l'attachement des compagnies

institutionnelles (Théâtre du Rideau-Vert, Théâtre du Nouveau Monde) au répertoire français (classique et moderne) et à une vision humaniste de l'art théâtral⁶, la pièce se voit rapidement investie d'une mission (politique et culturelle) qui trouve de larges échos en dehors de ce milieu, et qui va orienter profondément sa destinée.

De fait, la véritable rupture, s'il en est une, que produit cette œuvre concerne la polémique linguistique⁷ qu'elle contribue à raviver et à l'enjeu que revêt momentanément, pour la société globale, la question du théâtre. En d'autres mots, voilà que le théâtre semble vouloir sortir de l'enclos dans lequel les professionnels des années 40 et 50 l'avaient, en définitive, enfermé et qui contribuait à en faire une donnée marginale dans l'ordre culturel canadien-français⁸. L'événement des *Belles-Sœurs* vient de la sorte réconcilier deux évolutions en apparence contradictoires : à la fois celle qui offre une alternative au modèle désuet des institutions, assimilé à une sorte de colonialisme volontaire, et qui prend acte des efforts menés depuis plus d'une décennie par des jeunes troupes amateurs ou semi-professionnelles inscrites dans la mouvance des avant-gardes européennes⁹; et cette autre évolution qui se veut, malgré les dénégations à cet égard du duo (Michel) Tremblay - (André) Brassard, le prolongement des tentatives de « nationalisation » du répertoire dans le sillage desquelles s'édifie, depuis les années 30, le théâtre « canadien ».

Assurément, le thème du théâtre populaire trouve son sens le plus immédiat dans la reprise, par l'auteur des *Belles-Sœurs*, de ce projet national¹⁰ qui oriente le discours vers une esthétique ancrée dans le terreau populaire pour faire oublier l'affront que représente la pièce tant du point de vue des bienséances théâtrales que de l'image dégradée du peuple qu'elle donne à voir. La critique journalistique et, peu après 68, la critique savante qui se charge d'ériger un monument à Tremblay et d'en faire un « classique du répertoire québécois », y verront unanimement l'élément primordial d'une redéfinition de la théâtralité québécoise résolument tournée vers l'affirmation de l'identité culturelle et, par la même occasion, le gage d'une restauration de la fonction sociale du théâtre. Suivant cette logique, on comprend que la discussion sur les aspects plus formels de la pièce ainsi que sur la nécessité que ceux-ci font apparaître d'articuler l'esthétique au politique sera le plus souvent escamotée au profit d'un accord faisant de la scène le lieu d'une libération (catharsis) collective. Une telle « ambiance » aura pour effet immédiat d'occulter l'autre filiation tracée par *Les Belles-Sœurs*, celle où la scène devient le lieu d'un questionnement sur l'identité en adoptant, cette fois, le point de vue de l'Autre, ce que réaliseront notamment la mise en scène et la dramaturgie des années quatre-vingt.

Pareille tension se trouve néanmoins au cœur des réflexions de Michel Bélaïr qui publie, dès 1973, un essai intitulé *Le nouveau théâtre québécois*. À la fois synthèse critique dans le contenu de ses analyses et énoncé programmatique par le ton général employé, l'ouvrage rédigé à la hâte à l'intention d'un public étranger curieux de ce qui se passe alors sur les scènes québécoises pointe les directions dans lesquelles s'orientent les jeunes troupes de l'époque, et tente de replacer le mouvement dans son *continuum* historique. Le thème du « populaire » parcourt cet essai tel un fil rouge en contrepoint de considérations diverses sur le public, le répertoire, les formes scéniques, l'institution, l'engagement politique, bref un propos qui cherche à enregistrer une réalité (la *popularité* du théâtre) dans un contexte général marqué par le triomphe de la culture de masse et de consommation où tout concourt (en Occident) à refouler le théâtre dans la marge :

Pourtant, malgré tout cela, *écrit Bélaïr*, malgré cette présence constante à la réalité québécoise, malgré ce souci de s'adresser au public à travers des formes et à travers une langue qui lui soient immédiatement accessibles et signifiantes, le théâtre québécois n'est pas connu de la majorité des Québécois (Bélaïr, 1973 : 35).

Relire l'essai de Bélaïr aujourd'hui, c'est en quelque sorte suivre un mythe à la trace pour déceler les principaux ressorts qui l'animent, et comprendre la nature du réinvestissement de la notion de théâtre populaire qui fait naître alors, au sein d'une génération agissante, des espoirs démesurés. Démesurés dans la perspective où l'auteur lui-même ne cesse de s'étonner du succès remporté par les représentants affichés de ce courant relativement au peu d'empressement des pouvoirs publics à modifier les règles du jeu pour leur assurer une meilleure place. Le fait est que, rétrospectivement, celles-ci ne seront pas changées substantiellement sinon pour encadrer¹¹ un mouvement d'expansion « sauvage » qui se poursuivra pendant plus de 10 ans et qui perdra peu à peu son élan réformateur. La force du plaidoyer de l'auteur réside en cela dans la formulation d'un *idéal-type* du théâtre québécois qui va néanmoins, sous l'effet d'un bricolage théorique typique de ces années de militance, constituer une référence partagée par la critique et les acteurs du milieu.

Qu'est-ce donc que le théâtre québécois ? La pensée de Bélaïr se résumerait dans la formule suivante : le théâtre québécois sera réaliste, jocalisant et collectif... ou ne sera pas. Dans l'emploi du terme « populaire », ces motifs sont sans cesse brandis afin de poser les assises d'une pratique qui, apparemment pour la première fois dans l'histoire, se met au diapason de la société. L'interprétation de l'auteur comporte son lot de contradictions, pour ne rien dire de ses apories, par exemple le fait que l'image de la société offerte par ce théâtre apparaît figée dans une représentation unidimensionnelle (la Famille) alors même que le Québec de cette période affiche de plus en plus les signes de son hétérogénéité démographique¹³, à quoi on peut ajouter les dissensions nombreuses qui fissurent la communauté nationale. Dans cette perspective, on comprend son insistance à parler du

« public vierge » du nouveau théâtre québécois. L'expression est significative à plus d'un titre. Bélair en fait usage à propos des tournées en province du Grand Cirque Ordinaire (GCO) pour préciser que cette troupe « s'adresse (...) à un public qui n'a pas l'habitude du théâtre et qui n'a pas été "formé" par une tradition théâtrale avec ce que tout cela comporte de stéréotype et d'encrassement plus ou moins conscients. » (Bélair, 1973 : 62). À la virginité du public correspond ici l'idée d'un territoire imaginaire à défricher, à l'exemple de celui qu'ont su explorer de lointains ancêtres, et qui s'articule elle-même à la mythologie du peuple incarnant le dernier poste de résistance contre les assauts répétés du Pouvoir (économique, culturel, religieux). Est-ce besoin d'ajouter que cette argumentation emprunte par ailleurs à une autre logique ancienne, celle de la conversion des bons sauvages, que la jeunesse théâtrale de l'époque récupère à son compte en se donnant le double rôle d'éveilleur et d'éclaireur. Le public québécois, par son ignorance des codes savants de la culture, fournit ainsi la preuve, explique Bélair, que le « théâtre peut peut-être encore servir à quelque chose [dans ce pays], parce qu'une prise de conscience politique ne peut que passer par une affirmation culturelle qui touche *tous les Québécois quels qu'ils soient, initiés ou non* [...] » (Bélair, 1973 : 63. Nous soulignons).

Dans l'image que lui renvoie son public et par laquelle est mise à distance toute référence à l'art « bourgeois » du théâtre, la troupe (à l'opposé de la compagnie institutionnelle) se conçoit comme un antidote aux errements de la pratique officielle et professionnelle. Le prestige qu'acquiert ainsi les nombreux collectifs de création¹⁴ se nourrit de la conviction répandue selon laquelle le théâtre s'expérimente comme une vocation, voire une sorte de missionnariat. Cette valeur était un élément central de l'action menée par les amateurs de la génération précédente, celle notamment des Compagnons de Saint-Laurent du Père Émile Legault, une filiation que rejette paradoxalement la nouvelle génération de créateurs des années 60 et 70. Dans ce même esprit, la volonté manifestée par le GCO et consorts de briser le moule imposé par les écoles de théâtre de l'époque s'impose rapidement comme un *leitmotiv* du renouveau théâtral, lequel explique une certaine valorisation du non-savoir dans l'exercice du métier d'acteur, preuve ultime de son engagement collectif et de son identification au public. À cet égard, Michel Bélair insiste, à juste titre, sur le recours à l'improvisation comme ressource créatrice et moyen pour le comédien québécois de faire table-rase des automatismes hérités de la tradition (et transmis par la formation). Ce qui s'affirme ici implicitement comme une réponse à ceux qui déplorent, chez l'improvisateur, le refus de toute notion de maîtrise ou de compétence, c'est la conviction que l'improvisation libère des forces révélant l'ancrage de l'acteur dans une culture (gestuelle, verbale) populaire que l'académisme dominant a toujours cherché à étouffer. Cette donnée fondamentale rachète, aux yeux des partisans de l'improvisation, le fait que cet art les confine aussi à un mode d'expression *ordinaire* qui fait obstacle à tout formalisme et assure une communication efficace, immédiate avec le public visé.

La fin de l'innocence : le théâtre québécois contre lui même

Historiquement, la fin de la période triomphante du théâtre québécois correspond à la consolidation, au tournant des années quatre-vingts, de ses structures de financement et de diffusion, rendue nécessaire par une contraction du soutien de l'État et l'obligation qui est faite aux acteurs du milieu d'ajuster la production aux réalités du marché¹⁵. À l'échelle de l'organisation, l'heure est ainsi à la spécialisation des vocations, de même qu'à la segmentation des publics qui donnent lieu à l'éclosion de formes, de genres et d'œuvres de plus en plus hétérogènes, y compris celles qui cherchent à s'affranchir de cette logique de marché. En dépit de ce phénomène de diversification, qui consacre ni plus ni moins l'aboutissement d'un processus continu de professionnalisation de la sphère théâtrale, un certain discours dominant persiste visant à préserver l'unité du système et à assimiler dans les termes de l'ancien modèle la conversion de plusieurs à l'idéal de différenciation.

Pour tout dire, l'horizon populaire du théâtre québécois ne disparaît pas mais des fissures apparaissent néanmoins dans les débats qui ont cours, moins à l'échelle de la société globale que dans les limites tracées par le cadre institutionnel qui se met en place. Outre la tribune que constitue, à cet égard, le Conseil québécois du théâtre, mis sur pied en 1983 à la suite de l'éclatement de l'Association québécoise du jeune théâtre¹⁶, on pense aux *Cahiers de théâtre Jeu*, revue fondée en 1976 qui, dans ses premières années, s'emploie à revaloriser et à repenser la pratique de la critique tout en servant de véhicule aux idées qui agitent le milieu. Celles entourant les usages et les vertus du théâtre populaire y seront notamment discutées sur une base régulière avec, en arrière-plan, l'ambition affirmée par la rédaction de mettre à l'épreuve l'idéologie dominante.

La lecture de *Jeu* sur une période d'environ cinq ans suivant sa fondation (1976-1981) permet d'entrevoir la question du théâtre populaire selon deux optiques qui se dégagent clairement de deux articles, l'un paru en 1977, l'autre en 1979. Dans « l'envers du nouveau monde », Gilbert David s'inscrit dans la lignée des pourfendeurs du Grand Théâtre pour dénoncer ouvertement, en cette année qui marque le 25^e anniversaire de fondation du Théâtre du Nouveau Monde, la tromperie orchestrée par cette compagnie qui affirme s'inspirer de l'héritage de Jean Vilar alors qu'elle en trahit les principes dans une entreprise relevant du marketing culturel. Ce qui pouvait, à l'époque, apparaître comme un vieux contentieux sur la légitimité du seul théâtre à vocation nationale du Québec se trouve ainsi reformulé, sous la plume de David, dans les termes du débat portant sur le « service public », mais que l'auteur refuse lui-même de réduire à l'opposition entre publics populaire et bourgeois. Si la question du nombre de spectateurs intervient ici, c'est pour introduire un doute sur la nécessité d'assimiler, comme on le faisait alors trop souvent, le populaire au « plus grand nombre ». Citant Bernard Dort à l'appui, David pointe sans le dire explicitement vers une définition du théâtre comme « art minoritaire¹⁷ » introduisant alors une brèche dans l'édifice idéologique qui perdurait depuis au moins 20 ans :

[...] on pourrait s'interroger sur cette ambition de faire du théâtre pour " le plus grand nombre " et se demander *s'il ne vaut pas mieux au contraire faire du théâtre non pour mais avec un petit nombre de spectateurs socialement homogènes*, ainsi à même d'adopter une attitude active, tandis que des spectateurs en grand nombre, artificiellement homogénéisés, transformés en une collectivité artificielle, ont tout naturellement une attitude passive, dans l'oubli momentané de leurs différences (Dort, in David, 1977 : 7. Nous soulignons).

La distinction établie par Dort entre d'une part le théâtre destiné au plus grand nombre et, de l'autre, celui qui se pratique dans des cercles restreints (constitués par des professionnels et des amateurs éclairés) fonde, pour une large part, le différend qui naît des transformations structurelles évoquées ci-haut. Dans un système qui oppose de plus en plus un corporatisme à un autre et qui, par ailleurs, encourage une sorte de balkanisation des effectifs culturels, chacun se rachète (ou sauve son honneur) en affirmant faire du « théâtre pour ». Le doute énoncé par David concerne précisément cette croyance qui va de pair avec un théâtre démocratique souscrivant à l'impératif d'efficacité communicationnelle du capitalisme avancé. Se pourrait-il, à l'inverse, qu'une façon de détourner cet ordre soit de perturber le lien de servitude du théâtre à l'égard du public ? Si Dort emprunte le terme « avec » dans cet esprit, Jean-Pierre Ronfard, dans un de ses coups de gueule notoires publié dans la revue *Jeu* en 1979, parlera pour sa part d'un « théâtre contre ». Aux yeux du co-fondateur du Théâtre expérimental de Montréal, la *liturgie populaire* du théâtre québécois risque de condamner la profession à disparaître à force de restreindre son champ d'opération à la dramatisation sociale. À ce compte, dit-il, le public sera tôt ou tard forcé de conclure que sa « demande » excèdera toujours l'offre (théâtrale) et qu'il peut très bien la satisfaire ailleurs :

Car s'il s'agit d'être politiquement efficace (et les deux termes sont indissociables), s'il s'agit de diffuser des idées, de dénoncer des réalités cachées, d'en faire l'analyse critique, d'agir sur la mentalité populaire (c'est-à-dire du plus grand nombre) avec l'autorité de la chose finie, ce n'est plus par le théâtre qu'il faut passer. La pièce de théâtre qu'on joue 200 fois avec un immense succès restera toujours un phénomène marginal face à l'émission télévisée qui touche en un soir des millions de spectateurs. En tous cas, c'est un phénomène d'un autre ordre, d'une autre nature (Ronfard, 1979 : 250).

Comment assimiler le multiple et l'hétérogène à l'affirmation et au respect éthique de la singularité artistique ? Telle est la question que Ronfard ramène à l'avant-plan dans son texte et qu'il développe en parallèle d'une réflexion qui défend la vision d'un art engagé dans un mouvement perpétuel de redéfinition de soi-même auquel il apparaît périlleux, sinon présomptueux, de vouloir associer le « spectateur moyen ». Cette formule du reste n'apparaît pas sous sa plume, pas plus que celle-ci n'abuse de la notion malencontreuse de « grand public » à laquelle l'auteur préfère visiblement celle de spectateur en insistant sur la singularité qu'elle recouvre. Ce simple déplacement sémantique n'est pas le fruit du

hasard quand on considère le lien d'organicité qu'a toujours cherché à établir la scène québécoise avec la collectivité nationale. Ronfard milite, dans ce contexte, en faveur d'un art théâtral qui, plus qu'un substitut à l'action populaire, doit servir d'instrument privilégié à l'artiste *qui sait faire* et à qui il appartient de donner forme (et non des leçons !) à la multiplicité des destins, des désirs, des imaginaires contenus dans un public momentanément assemblé, et cela « sans préjuger [...] de l'effet qu'on pourra faire sur lui. » (Ronfard, 1979 : 250).

L'empire du « milieu »

L'enjeu du public, dans la suite des développements esthétiques et organisationnels que connaît la pratique théâtrale québécoise dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, semble fléchir quelque peu dans le discours général des professionnels comme de la critique. Sinon pour rappeler un constat qui fait peu à peu consensus selon lequel, dans une petite société comme celle du Québec, l'élargissement du public théâtral passe ou bien par une politique éducative concertée¹⁸ ou bien par l'exportation du « produit » à l'étranger. Pour plusieurs troupes de la période, cette dernière solution devient même une condition de survie dans un paysage où l'offre culturelle dans le domaine des arts du spectacle atteint un point de saturation avec l'addition de joueurs campés résolument du côté des variétés et du divertissement (spectacles d'humour, cirque, comédie musicale) et qui exercent sur le milieu une pression aux multiples effets en drainant spectateurs et artisans jusque là dévoués à la « cause » du théâtre. Les succès remportés sur les scènes internationales par Robert Lepage et Denis Marleau comme par le Théâtre des deux mondes et la dramaturgie québécoise (Normand Chouette, Daniel Danis, Carole Fréchette) alimentent de ce fait des sentiments contradictoires de fierté et d'inquiétude : les uns prenant appui sur cette réussite pour parler de la « vitalité » sans pareille de la création théâtrale québécoise ; les autres pour dénoncer un système fonctionnant en vase clos, accaparant d'importantes ressources, pour un dividende collectif à peu près nul.

En 1998 paraît, dans le quotidien *Le Devoir*, un pamphlet qui marque un point tournant dans cette évolution et qui fait voir rétrospectivement les conflits larvés que dissimulait le consensus du milieu théâtral, notamment vis-à-vis de son rapport à l'État. Son propos reprend l'essentiel des récriminations entendues au fil des ans sur différentes tribunes. Son auteur, Raymond Cloutier, est un acteur réputé et respecté qui a œuvré au sein du Grand Cirque Ordinaire (1969-1978) et dirigé le Conservatoire d'art dramatique du Québec à Montréal¹⁹, mais qui choisit cette fois de braquer les projecteurs sur un système qui accuse, selon lui, un important déficit démocratique :

Dans la grande région métropolitaine de Montréal, où vivent 3 millions de personnes, on estime qu'environ 30 000 d'entre elles fréquentent nos théâtres, 15 000 habitués et 15 000 qui s'ajoutent lorsqu'il y a un gros succès, soit entre 0,5 % et 1 % de la population. Il y a donc peu de monde admis à la grande fête théâtrale, mis à part les initiés et les abonnés (Cloutier, 1999 : 45).

L'article intitulé « Le théâtre montréalais est dans un cul-de-sac » provoque un déferlement de réactions. Certains se portent à la défense de l'auteur, partageant le constat global d'une surproduction malsaine et, par voie de conséquence, d'un appauvrissement généralisé des professionnels. D'autres, au contraire, vont se liguer pour contester, voire détourner son analyse qui conclut en la nécessité de repenser le mode de production des grandes compagnies en y introduisant un principe d'alternance à l'exemple des grandes maisons européennes. On accuse Cloutier de vouloir assujettir de cette manière les théâtres au goût du public et de servir ainsi les desseins de l'industrie grandissante du divertissement. Sans partager cette interprétation, le principal intéressé réaffirme en effet l'ambition, chère à Jean Vilar, de remettre « le théâtre à ceux à qui il est aussi destiné ».

Sortons de nos vieilles habitudes, de nos chicanes de clans, de nos droits acquis, et trouvons des solutions rapidement. Notre théâtre est à l'urgence, encombré, inefficace, en perte de sens, déconnecté de sa société (Cloutier, 1999 : 52).

Il serait trompeur d'appliquer à ce débat la même grille d'analyse que celle utilisée pour comprendre ce qui se passait 20 ans plus tôt. Au cours des années qui séparent la fin de l'époque d'effervescence du « nouveau théâtre québécois » et l'intervention de Raymond Cloutier, l'organisation théâtrale s'est complexifiée et ses artisans ont définitivement quitté la marginalité qui leur était jadis imposée. Ce qui sous-tend néanmoins la critique du modèle en vigueur tient à cette conviction qu'en dépit des nombreux progrès enregistrés l'esprit n'est plus à la fête et que le lien étroit et signifiant avec le public, qui constituait la pierre d'assise du projet théâtral québécois, n'a pas su résister aux forces dissipatrices du libéralisme économique et culturel. Cloutier et ses défenseurs se gardent bien d'exprimer par là toute forme de nostalgie à l'endroit des « premiers temps » du théâtre québécois, invoquant plutôt la tradition du théâtre populaire de Vilar. Mais on perçoit qu'à ce chapitre la compréhension de cette référence n'est déjà plus la même, et qu'elle tient compte désormais d'une certaine durée historique qui, à l'approche du XXI^e siècle, permet de replacer pour la première fois les pratiques et les œuvres nationales dans la perspective d'un héritage à réactiver. Ce qui dans le projet de théâtre populaire de Vilar s'apparentait à un reliquat du colonialisme français pour la génération des années 60 et 70, apparaît désormais comme une solution conjuguant « le répertoire national au répertoire mondial ». « Il faut prendre notre place, écrit Cloutier, dans le concert des œuvres dramatiques et participer à l'affirmation d'une culture en devenir. » (Cloutier, 1999 : 22).

Conclusion : le théâtre québécois, une tradition populaire ?

Avec maintenant plus de 10 ans de recul, l'affaire Cloutier met en lumière, derrière les certitudes affichées et les intérêts défendus de part et d'autre, la crainte commune de voir le théâtre entrer dans une phase de dépérissement inexorable. Il importe peu que chacun ait, devant cette perspective, envisagé des solutions différentes. L'appel répété et constant, sur une période de près de quarante ans, à l'idéal du théâtre populaire doit se comprendre dans ce contexte, celui de la perte de légitimité du théâtre qui, tel un symptôme, afficherait le manque de cohésion affligeant les sociétés postmodernes.

Au Québec, cette discussion en cache généralement une autre qui a cours dans le champ politique. Depuis les années 60, théâtre et question nationale ont été fortement liés, on l'a vu, selon les paramètres d'une pensée qui confondait histoire politique et mouvements culturels (artistiques), ces deux dimensions étant soudés par un régime d'historicité résolument présentiste, pour emprunter l'expression de François Hartog, en vertu duquel l'œuvre du théâtre québécois se devait d'être *contemporaine* des hommes et des femmes à qui elle s'adressait. Sans prétendre que le dogme de la contemporanéité a fait son temps, loin s'en faut, force est de constater dans les débats récents qui agitent le milieu théâtral une conscience plus nette et partagée du décalage qui caractérise désormais l'historicité des pratiques et des œuvres. C'est ce décalage qui expliquerait, pour une bonne part, la virulence des réactions à la diatribe de Cloutier et la volonté de convoquer, quelques années plus tard, tout le milieu aux Seconds États généraux du théâtre professionnel.

Dans l'esprit de ce changement de perspective, deux phénomènes, opérant là encore à l'échelle des discours plus qu'à celle des pratiques elles-mêmes, peuvent être vus comme des manifestations symptomatiques. D'une part la discussion récurrente au Québec depuis 2000 sur le « répertoire » qui, sans être neuve, reste inséparable de la question de la mémoire nationale et que Cloutier, dès le départ, ne manquait pas d'invoquer à l'appui de son modèle populaire comme alternative à un système où les œuvres tiennent l'affiche si peu de temps qu'elles ne peuvent, écrit-il, se « déposer dans la mémoire collective ». Il n'est pas inutile, à cet égard, de noter dans cette affirmation une parenté avec une certaine orthodoxie de la pensée du théâtre populaire français. À une époque où la réalisation de cet idéal semble des plus lointains, Cloutier se rallie ici à ce qui fondait, chez Vilar, la légitimité de l'entreprise populaire, à savoir une « tradition » définissable par le seul travail qu'opère la durée sur les formes, les savoirs, les techniques et les codes du théâtre.

Mais une tradition ne peut exister que si elle trouve ses relais, ses médiations et médiateurs. Dans les dernières années, au Québec, le souci du legs et de la transmission²⁰ couplé à celui du répertoire national, ont mis en lumière une profession qui semble être arrivée à un point de jonction historique où le désir de pérennité se conjugue avec l'angoisse des traces qui s'évanouissent dans les mémoires parce qu'elles ne parviennent plus à former un corps (corpus) identifiable. Dans la pensée de Raymond Cloutier et son invocation du théâtre populaire, on entend bien ce refrain un brin mélancolique qui caractérise le théâtre québécois actuel qui doute en effet de lui-même, qui panse les plaies de sa dénationalisation tranquille et souffre de voir ses limites reculées (ou se dissoudre !) au fur et à mesure que ses pratiques se diversifient. Mais il n'est pas interdit d'y voir également l'affirmation d'une vision nouvelle qui intègre désormais la nécessité pour le théâtre québécois d'être enfin pensé comme une Tradition. La possibilité d'un théâtre populaire québécois, s'il reste des gens pour y croire, ne saurait être réalisable et même souhaitable qu'à cette condition.

Notes

1. Dans un livre qui a fait date (*La communauté désœuvrée*, 1990) et qui inspire aujourd'hui encore d'incessants commentaires, Jean-Luc Nancy avançait que le « témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne [est celui] de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté. » (p. 11) Dans cette optique, qui tente malgré tout d'affirmer l'exigence d'un « être en commun », on conçoit le théâtre populaire comme l'un des vestiges de cette utopie abandonnée.

2. Cette troupe fut fondée en 1963 et sera marquée par trois directorats qui vont orienter son évolution avant sa disparition en 1996. D'abord héritière de la tradition instaurée par Gémier et Vilar, le TPQ se transforme, au gré des bouleversements culturels qui balayent le Québec des années 60 et 70, pour s'inscrire ensuite dans une perspective plus politique inspirée cette fois par le brechtisme. Un passage à vide, dans les années quatre-vingts, aura pour conséquence de réduire les activités de production de la compagnie qui se voit alors confier un mandat de tournée. Sa disparition en 1996 intervient au moment où l'État cherche à repenser sa stratégie de décentralisation théâtrale en redistribuant les ressources dédiées à la tournée à l'ensemble des compagnies institutionnelles. Pour une analyse détaillée et une chronique informée de la trajectoire du TPQ, voir l'étude de Sylvain Lavoie (Lavoie, 2011).

3. Nous suivons en cela la pensée du sociologue québécois Fernand Dumont qui, en parlant de « culture populaire », proposait de l'interpréter comme une représentation de ce que la culture savante tient à la fois à distance en le rejetant et à proximité en le récupérant sous une forme qui, par le biais de l'art et de la science, parvient à dépasser sa *nature* contingente pour accéder à la pérennité symbolique (l'universalité). « [La] culture populaire est une construction par la culture savante qui,

du même mouvement, s'édifie elle-même. La culture savante a ceci de singulier qu'elle est une *représentation* de la culture. La *culture barbare, sauvage, populaire* est son opposé, pour mieux dire son *résidu* ; elle peut donc être son objet. » (Dumont, 1987 : 123).

4. Dans l'histoire du théâtre français, l'origine du théâtre populaire est généralement associée à la personne de Maurice Pottecher (1867-1960), fondateur du Théâtre du Peuple de Bussang. Mais, suivant les ambitions de cet article d'en retracer également les sources idéologiques, on s'autorisera à remonter jusqu'au XVIII^e siècle (la fête de Rousseau) et à l'esprit romantique qui, tant en philosophie qu'en art, conférerait au peuple un rôle historique qui s'incarnera bientôt dans des formes et un discours à son image.

5. Cette tâche a été en bonne partie accomplie par Sylvain Lavoie dans le mémoire (2011) cité en note 2. Nous prions le lecteur de s'y référer.

6. Cette posture sera notamment défendue par Jean-Louis Roux, directeur artistique du Théâtre du Nouveau Monde entre 1966 et 1982. L'ambition de cette compagnie d'embrasser l'idéal du « théâtre populaire » se manifeste surtout dans la première décennie de son directorat. Dans la filiation des Compagnons de Saint-Laurent, Roux se situe alors au croisement de la pensée de Copeau et de Vilar.

7. On mesure aujourd'hui combien la réception critique des *Belles-Sœurs* fut, à l'époque, largement favorable. Il en ira autrement lorsqu'elle se trouvera mêlée au débat linguistique qui déchire les élites canadiennes-françaises et que viennent exacerber, à la fin des années 60, des événements mettant en cause l'état comme l'avenir de la langue française au Québec. Pour un aperçu de ces débats et leurs répercussions dans les champs esthétique et littéraire, voir LAROSE, Karim (2004) : *La langue de papier : spéculations linguistiques au Québec, 1957-1977*.

8. À titre de comparaison, il convient de rappeler que les domaines de la littérature, de la musique et des beaux-arts viennent s'appuyer, dès la première moitié du XX^e siècle, sur des institutions (formation, critique) qui tardent à s'imposer dans le champ théâtral.

9. On pense ici aux Saltimbanque, à l'Égrégore et aux Apprentis-Sorciers. Sur les troupes les plus marquantes de cette période, lire l'ouvrage de synthèse de SCHRYBURT, Sylvain (2011), *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980* (ch. « Les pressions de la marge », p. 125-218).

10. À cet égard, il est coutume de citer la conférence de Gratien Gélinas, prononcée en 1949 alors que l'Université de Montréal lui décerne un doctorat honorifique, et intitulée : « Pour un théâtre national et populaire ».

11. Selon la loi de Baumol (1966), du nom du chercheur américain William Baumol, le système du spectacle vivant s'apparente à une « économie archaïque » dont les coûts croissants ne s'accompagnent pas de gains de productivité résultant de l'innovation technologique. Pour les pouvoirs publics, le dilemme consiste ou bien à céder ce marché aux acteurs privés (modèle de Broadway) qui y injectent des fonds sous forme de mécénat, ou bien à créer un service public, placé à l'abri des pressions inflationnistes, mais qui risque à termes de condamner les acteurs du système à la paupérisation. Une étude empirique du théâtre québécois, inspirée de ce modèle, reste à faire, mais on peut d'ores et déjà poser l'hypothèse que l'appauvrissement qui afflige ce milieu depuis les années 70 et 80 découle du

choix de l'État d'encadrer (au moyen de subventions) l'activité théâtrale, mais en y accordant des ressources qui n'arrivent pas à suivre le rythme exponentiel des coûts de production.

12. Une analyse de l'évolution du champ théâtral, depuis les années 70 jusqu'au milieu des années 90, est proposé par Gilbert David (1994) dans laquelle il observe un développement rapide (en termes de nombre de compagnies appelées à solliciter l'aide de l'État) de l'activité théâtrale qui aurait rendu impossible l'établissement de critères favorisant résolument l'innovation esthétique.

13. Cette contradiction est bien illustrée par l'analyse que propose S. Schryburt de l'engagement « populaire » du Grand Cirque Ordinaire : « Dès lors, le GCO est un théâtre populaire non seulement par le contenu de ses spectacles ou par la composition de son public cible, mais aussi par ses membres qui sont eux-mêmes « ordinaires », c'est-à-dire à l'image de ceux dont ils s'estiment les porte-parole. [...] // [Cette] symbiose entre les jeunes du collectif de création et la société qu'ils se disent refléter est en réalité biaisée par la médiation d'un point de vue spécifique, celui de la jeunesse, qui monopolise de la sorte l'imaginaire social. » (Schryburt, 2011 : 295).

14. Dans une étude analysant et répertoriant le phénomène québécois de la création collective, Fernand Villemure (1976) recense pas moins de 415 productions de ce type entre 1965 et 1974.

15. On parle ici d'un marché largement étatisé caractérisé par son fonctionnement autorégulateur qui impose à l'ensemble des acteurs une attitude de repli sur des « valeurs sûres ». Voir note 7 et 8.

16. En décembre 1980 ont lieu les 1^{ers} États généraux du théâtre, à l'initiative de l'Association québécoise du jeune théâtre qui mettent en lumière les divisions qui opposent alors professionnels et amateurs, réunis pour un temps autour de la cause d'un théâtre populaire inscrit à l'enseigne de l'intervention et de l'animation. Une proposition du Congrès exprime bien le conflit que ne parvient plus à résoudre, dans ce contexte, la référence au théâtre populaire : « ATTENDU que les membres du secteur métier de l'A.Q.J.T. expriment une volonté d'ouvrir la pratique professionnelle dans des réalisations et des orientations différentes, par exemple (mais non exclusivement) le théâtre militant, le théâtre d'animation et le théâtre de recherche, [il est proposé] que le secteur métier se définisse comme étant les troupes et / ou les individus ayant une pratique théâtrale soutenue et qui vivent ou tendent à vivre de leur métier, soit à l'intérieur d'une troupe et / ou avec d'autres organismes en théâtre qui leur permet de *participer à l'évolution du théâtre populaire au Québec*. » (Proposition 10, Procès-verbal du XXIII^e congrès de l'A.Q.J.T., p. 11), in DAVID, G. (1981) « ajjt : un congrès de transition ».

17. L'expression « théâtre minoritaire » est empruntée à Jean-Marie Piemme qui la développe dans un article de 1983 « Du théâtre comme art minoritaire », reproduit dans *Le Souffleur inquiet* (1984).

18. Une revendication du milieu théâtral québécois depuis de longues années, et reprise lors des Seconds États généraux sur le théâtre professionnel en 2007, invite à faire du théâtre une activité annuelle obligatoire dans le cursus scolaire. Ni le ministère de la Culture ni celui de l'Éducation n'ont jusqu'à ce jour acquiescé à cette demande.

19. R. Cloutier sera directeur de cette institution pour un premier mandat entre 1987 et 1995 et, pour un deuxième, de 2007 à 2012.

20. Parmi les expressions récentes de cette préoccupation pour l'héritage du théâtre québécois, voir le numéro 138 de la revue *Jeu*, intitulé « Mission et transmission » (138-1, 2011), dirigé par Alexandre Cadieux.

Bibliographie

- BAUMOL, William et BOWEN, William (1966), *Performing Arts - The Economic Dilemma : A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, Ashgate Publishing, 1966.
- CLOUTIER, Raymond (1999), *Le beau milieu, chronique d'une diatribe*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 144 p.
- DAVID, Gilbert (1981), « AQJT : un congrès de transition », *Jeu : revue de théâtre*, n° 19, (2) 1981, p. 25-28.
- DAVID, G. (1977), « L'envers du nouveau monde », *Jeu : revue de théâtre*, n° 4, hiver, p. 3-11.
- DUMONT, Fernand (1987), « Sur la genèse de la notion de culture populaire », dans *Le sort de la culture*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Positions philosophiques », p. 107-128.
- GÉLINAS, Gratien (1949), « Pour un théâtre national et populaire », *Amérique française*, vol. 3, n° 3, p. 32-42.
- HÉBERT, Chantal (1981), *Le burlesque au Québec : Un divertissement populaire*, La Salle, Hurtubise HMH, 237 p.
- HÉBERT, Chantal (1989), *Le burlesque québécois et américain. Textes inédits*, Québec, PUL, « Vie des lettres québécoises », n° 27, XVI, 335 p.
- LAROSE, Karim (2004), *La langue de papier : spéculations linguistiques au Québec, 1957-1977*, Presses de l'Université de Montréal, 456 pages.
- LAVOIE, Sylvain (2011), *Discours et pratiques du théâtre populaire. Le cas du Théâtre populaire du Québec de 1963 à 1976*, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de M. A. Publication en ligne : https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/4939/4/Lavoie_Sylvain_2011_memoire.pdf
- NANCY, Jean-Luc (1990, [1986]), *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 277 pages.

- PIEMME, Jean-Marie (1984), « Du théâtre comme art minoritaire », dans *Le souffleur inquiet, Alternatives Théâtrales*, n^{os} 20-21, décembre, p. 39-44.
- RANCIÈRE. Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 150 pages.
- RONFARD, Jean-Pierre (1979), « Contre le théâtre pour », *Jeu : revue de théâtre*, n^o 12, p. 248-253.
- SCHRYBURT, Sylvain (2011), *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, Montréal, PUM, collection « Socius », 395 p.
- TOURANGEAU, Rémi (1993), *Fêtes et spectacles du Québec. Région du Saguenay-Lac Saint-Jean*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 399 p.
- TOURANGEAU, Rémi (dir. 2007), *Dictionnaire des jeux scéniques du Québec au XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 960 p.
- VILLEMURE, Fernand (1976), « Aspects de la création collective dans le théâtre québécois ». Texte dactylographié, Sainte-Foy, 174.

DOCUMENTS

*Sous la responsabilité
de Bénédicte Boisson et de Bérénice Hamidi-Kim*

Bénédicte Boisson
Université de Rennes 2

Entretien avec Pierre Guillois, directeur du Théâtre du Peuple – Maurice Pottecher (Bussang, Vosges) de 2005 à 2011

Ce texte est issu de deux entretiens réalisés par Bénédicte Boisson le 28 août 2009 à Bussang et le 6 novembre 2009, en public, lors de la journée d'études « Héritages et filiations du théâtre populaire ? », coorganisée à l'Université de Rennes 2 – par Bénédicte Boisson et Marion Denizot.

Entretien retranscrit par Magali Le Ny, revu par Bénédicte Boisson et relu par Pierre Guillois.

Bénédicte Boisson – Pourriez-vous revenir sur votre parcours avant votre nomination à la direction du Théâtre du Peuple ?

Pierre Guillois – J'ai déposé ma candidature en 2004, pour une nomination en 2005, à un moment où n'avaient postulé que très peu de candidats d'envergure nationale, susceptibles de prendre la direction d'un centre dramatique. Pour ma part, j'étais alors relativement en dehors du système, mais, peu auparavant, j'avais été artiste associé à l'Atelier du Rhin de Colmar¹ où j'avais découvert le travail avec les amateurs. C'était un travail très particulier parce qu'il s'agissait de s'adresser non pas à des gens qui aiment le théâtre et qui ont décidé de ne pas en faire leur métier, mais à des personnes qui ne connaissaient rien à cet art pour leur proposer de le pratiquer. Pendant trois ans, avec Guy Bénisty² qui m'a vraiment initié à cela, nous avons mené une démarche d'action culturelle assez exceptionnelle dans un quartier pauvre de Colmar. Avant cette expérience à Colmar, mon parcours s'est principalement situé en dehors de l'institution, plutôt par maladresse à vrai dire. J'ai développé un théâtre dit alternatif, dans des squats par exemple. J'ai fait de l'assistantat à la mise en scène, ce qui m'a permis de comprendre comment fonctionnait le métier, et j'ai eu une compagnie³ qui

consistait surtout en des fidélités, voir des infidélités, avec un certain nombre d'acteurs. La première rencontre vraiment importante pour moi a été celle de Jean-Michel Ribes⁴, même si je ne m'en suis pas rendu compte tout de suite. Il m'a appris mon métier, mais finalement, c'est surtout son positionnement au-delà du théâtre noble, du théâtre d'art, qui a été fondamental et m'a permis de me libérer. Grâce à cela, j'ai commencé à écrire ce qui a donné, plus tard, *Les caissières sont moches*⁵.

Bénédicte Boisson – En quoi le projet présenté au Théâtre du Peuple tenait-il compte de la spécificité du lieu, de son histoire et de son esprit ? Aviez-vous déjà une idée de ce que vous souhaitiez y maintenir ou, au contraire, y changer ?

Pierre Guillois – Ce qui me paraissait évident et m'intéressait énormément, c'était l'aspect populaire, la dimension, l'objectif populaire de ce lieu et tous les enjeux qui y sont liés. Le public populaire, s'il existe un peu plus à Bussang, existe de manière très fragile et toute relative. Si on faisait des statistiques sur le nombre d'ouvriers qui fréquentent le théâtre, on serait certainement très déçu. On sait, *de visu*, que vient à Bussang un public qui ne va jamais au théâtre le reste de l'année. Mais on n'a aucune donnée chiffrée précise. Cet aspect populaire, et le fait d'essayer de le maintenir, m'intéressait donc ; l'idée d'un théâtre populaire me captivait. Mais, à vrai dire, je ne crois pas m'être formulé très clairement ce que je voulais faire de ce lieu ; je me suis plutôt demandé comment j'allais faire avec. Et je pense que j'ai tout de suite eu conscience que ce lieu était plus fort que tout. Évidemment, le travail avec les amateurs me passionnait. Je l'avais rencontré à Colmar et cela avait constitué une véritable révélation qui m'avait ouvert de nouvelles perspectives. Il y avait aussi le fait d'avoir cette chance inouïe de penser un spectacle de sa genèse à sa représentation, tant sur le plan de la création que sur celui des relations avec le public. Cette opportunité n'existe pas pour une compagnie qui se produit dans le circuit institutionnel : sa communication, par exemple, dépend en général de celle des lieux où elle est programmée.

Pour en revenir au théâtre populaire, je savais que le public avait, à Bussang, cet aspect populaire, mais je n'en mesurais pas la richesse. Depuis que je dirige ce théâtre, je vois chaque année à quel point cet élément permet tout ce qu'on peut faire ici et qu'on ne ferait pas ailleurs. J'avais commencé à en avoir l'intuition avec Guy Bénisty, lors de notre travail dans les quartiers à Colmar, et j'espérais retrouver cela à Bussang. Quand le public ne se réduit pas à ce qu'on appelle la catégorie « Camif - Maif » du théâtre public et qu'on a affaire à d'autres personnes, on est obligé de raisonner autrement, sur tous les plans. De nouvelles possibilités s'ouvrent et on peut se découvrir des ressources insoupçonnées, même si le travail est difficile. Cela oblige à se poser différemment le problème de la création, à se confronter à d'autres réalités, à des choses étrangères. Mon travail dans les quartiers, le spectacle créé à Bussang à partir d'un fait divers⁶ – qui résultait d'une démarche proche du journalisme – ou encore le spectacle de cette année⁷, coécrit avec Guy Bénisty, constituent pour moi des expériences fondamentales qui renouvellent totalement l'image que je me faisais du métier. À vrai dire, je crois que nos pères dans le théâtre ne nous ont pas indiqué ces

possibilités ou que nous n'avons pas voulu les voir. Globalement, ce n'est pas du tout ce que ma génération a retenu du théâtre. On a gardé l'idée de l'exercice de style parce que ceux qui nous ont marqués étaient en réalité des poètes de la mécanique scénique, à partir de grands textes de répertoire. Il y a eu des exceptions, comme Ariane Mnouchkine, mais elle est justement restée une exception. On peut dire que le théâtre d'art a été principalement marqué par Planchon, Vitez ou Chéreau qui tous ont mené une recherche autour de l'exercice de la mise en scène et moins autour de l'écriture.

Dans mon projet pour Bussang, j'avais pensé à l'écriture, mais je ne savais pas encore exactement de quelle manière évoluerait cette idée. Je voulais demander à des auteurs d'écrire pour ce lieu ; j'avais également songé à écrire, mais je n'en avais pas fait mention dans le dossier présenté pour ma nomination : ce n'était pas encore très clair et je ne savais pas si j'aurais la marge de manœuvre nécessaire. Finalement, dès la deuxième année, j'ai écrit pour le spectacle de l'après-midi, ce qui ne s'était pas fait de cette façon depuis très longtemps. Ce fut une expérience importante qui m'a donné envie, par la suite, de maintenir et de systématiser ce type de démarche.

B. B. – Vous étiez-vous positionné vis-à-vis du projet originel de Maurice Pottecher ?

P. G. – Honnêtement, non, parce que je n'en avais pas une vision assez claire. Je me suis évidemment intéressé à Pottecher, mais aussi à Vilar. Que pouvait signifier, aujourd'hui, le théâtre populaire ? Mais tout ce que j'avais vraiment imaginé pour ce lieu, c'était de monter *Ubu roi*⁸ et de demander à des auteurs d'écrire pour le spectacle du soir.

Ubu roi est une pièce contemporaine de Maurice Pottecher. Elle est créée en 1896 par Lugné-Poe ; c'est alors la deuxième année d'existence du Théâtre du Peuple. Jarry, comme Pottecher, s'oppose au théâtre bourgeois, et tous deux sont liés au mouvement symboliste. Je pensais donc que cette pièce convenait tout à fait pour Bussang, mais je n'avais pas mesuré, comme me l'a fait plus tard remarquer Jacques Livchine⁹, combien le Théâtre du Peuple était marqué par une pensée de type « gauche chrétienne ». Lors de la mise en scène de cette pièce, qui a heureusement par ailleurs connu un réel succès, j'ai reçu énormément de lettres de mécontentement. Il était très surprenant de voir à quel point les gens étaient choqués, effrayés parfois, par des scènes d'*Ubu* qui, franchement, laissent placide un public averti. Je suis arrivé à Bussang après la mort de Pierre Chan, petit-fils de Maurice Pottecher et président de l'association du Théâtre du Peuple jusqu'en 2004. Pendant son mandat, les directeurs devaient rendre des comptes très précis à la mémoire du fondateur. François Rancillac¹⁰ par exemple, a dû âprement justifier son souhait de monter *L'Aiglon* d'Edmond Rostand. Avec *Ubu roi*, cela aurait été évidemment très délicat.

B. B. – Justement, pourriez-vous revenir sur la présence permanente de la figure de Maurice Pottecher, et plus globalement de la famille Pottecher, dans les discours et les représentations ? Comment vous situez-vous vis-à-vis de cela ?

P. G. – Sur cette question, il m'est difficile de définir exactement ce qui est de l'ordre du discours et ce qui relève de ma sincérité. Quand j'ai souhaité écrire un texte pour le spectacle de l'après-midi à Bussang, je l'ai annoncé à l'association du Théâtre du Peuple, mais ses membres ne savaient pas exactement ce que j'allais faire. Il pouvait être difficile pour eux d'accepter un tel projet, même s'ils ne s'y sont finalement pas opposés. J'ai invoqué l'héritage de Pottecher ; j'ai rappelé que Maurice Pottecher avait écrit pour ce théâtre, que ce lieu est celui d'un auteur, fait pour y créer un répertoire et non pour y monter des classiques. C'est tout le contraire de la démarche patrimoniale d'une certaine décentralisation, cela n'a rien à voir : Maurice Pottecher a voulu créer un théâtre intelligible par le plus grand nombre. J'ai donc usé de ce prétexte, mais mon envie d'écrire était sans doute plus forte que mon souhait d'épouser la démarche de Pottecher ; ce n'est qu'à l'usage que j'ai découvert la force d'un théâtre créé spécifiquement pour un public hétérogène, formé de milliers de personnes aux références culturelles extrêmement diverses. De ceci découle l'idée de privilégier la pertinence, en créant un spectacle pour ici et pour maintenant, sans viser l'universel ni l'atemporel : un théâtre spécifique – que rien n'empêche d'être extraordinaire ! *Un cœur mangé*, par exemple, est une pièce qui ne sera certainement plus jamais montée. On l'a créée à Bussang ; elle ne peut pas tourner, et on a même fait en sorte de rendre toute tournée impossible en réunissant sur scène quatre chevaux, un dromadaire et trente acteurs ! Cette pièce s'est jouée au Théâtre du Peuple ; plus de quinze mille personnes l'ont vue, et voilà.

B. B. – Comment un spectacle s'écrit-il pour le Théâtre du Peuple ? De quelles contraintes devez-vous tenir compte, vous ou les auteurs auxquels vous passez commande ?

P. G. – Il y a tout d'abord des contraintes techniques qui sont liées à la présence d'amateurs et de professionnels. Sur scène, il y a environ quatre ou cinq professionnels pour une dizaine d'amateurs. J'essaie d'augmenter les contraintes, pour revenir à ce qui se faisait avant et retrouver sur le plateau un plus grand nombre d'amateurs. Pour cela, il faut prévoir la possibilité de l'alternance. Cette année, nous avons donc ajouté de la figuration – cela faisait longtemps qu'il n'y en avait pas eu à Bussang –, ce qui nous a permis d'avoir trente-trois personnes sur scène. Tout ceci constitue des contraintes, car cela implique une organisation complexe : j'ai deux assistants qui ne s'occupent que des amateurs, des figurants et des rôles en alternance. Quatorze personnes différentes ont joué trois petits rôles sur tout l'été ; il y avait dix figurants par jour et une cinquantaine au total ; sept enfants du village étaient mobilisés chaque jour et ils sont finalement plus de trente à avoir joué pendant les deux mois. Tout cela demande une gestion particulière. Mais cette contrainte, si on l'envisage du point de vue de la production, représente une occasion unique. En effet, qui peut se permettre, dans le contexte français actuel, de monter des spectacles avec trente-trois personnes et des enfants ? C'est extrêmement rare. Une contrainte que l'on pourrait qualifier de technique permet ainsi des explorations sur le plan artistique. L'ouverture du fond de scène est également souvent présentée comme une obligation, mais, pour moi ce n'est qu'une aubaine. Actuellement, les metteurs en scène se succèdent à Bussang et ne

peuvent y rester plus de six ans. Il me semblerait donc simplement absurde de ne pas utiliser ce décor « à un milliard ! » Cependant, Maurice Pottecher, qui a écrit une trentaine de pièces pour ce théâtre, a choisi, parfois, de ne pas ouvrir les portes du fond de scène. Il a dû s'en justifier, et réaffirmer qu'on n'était pas esclave des portes. La longueur du spectacle constitue une autre contrainte technique. Notre public vient du Grand Est ; les gens font deux ou trois heures de route pour se rendre au théâtre. On ne peut pas leur proposer un spectacle d'une heure : c'est un peu court et cela serait en contradiction avec la longue histoire de ce lieu. Les spectacles durent donc trois heures.

Mais au-delà de ces obligations concrètes, ce qu'il y a de plus profond, ce sont les attentes et les tabous qui sont véhiculés par ce lieu. Ceux-ci impliquent des contraintes très précises, auxquelles je me suis confronté avec *Les affreuses*, texte écrit la deuxième année de mon premier mandat¹¹ pour le spectacle de l'après-midi. Je simplifie et c'est en réalité plus complexe, mais on peut dire que j'y étais allé un peu fort dans la grivoiserie et la scatologie. Il est vrai qu'ici, on joue avec une ligne jaune, et que je l'avais peut-être trop dépassée. J'ai reçu énormément de lettres, jusqu'à Noël, dans lesquelles les gens disaient qu'ils avaient attendu d'être calmes pour m'écrire, etc. Le lieu véhicule cela, parce que – il s'agit d'un élément difficile à analyser – chacun se fait une idée très précise de ce que doit être le Théâtre du Peuple ; moi le premier, mais aussi les gens qui travaillent avec moi : les techniciens, les artistes, les gens de l'administration, et le public évidemment. Cela est lié aux souvenirs d'enfance, au fait qu'on nous ait parlé de ce lieu, mais aussi à l'idée, en partie vraie heureusement, que ce lieu est préservé du reste du monde, du reste du monde théâtral et culturel et de leurs dogmes esthétiques. L'idée de l'utopie plane et implique une certaine pureté du lieu. Le cadre joue également. Tous ces éléments créent une attente, latente, qui pose certaines contraintes morales. Il peut donc y avoir de la censure quand on écrit et quand on crée pour Bussang, c'est très important de le dire. Mais le grand avantage, de mon point de vue, c'est qu'on cerne à peu près la censure à laquelle on a affaire. On pense au fait qu'il va y avoir des enfants, des gens qui ont peu d'expérience de spectateur ; on évite donc de créer un spectacle qui nécessite trop de clés de lecture sur les plans historique ou littéraire par exemple. On fait plus attention. Cela se rapproche de la position d'Ariane Mnouchkine quand elle affirme que ce qui caractérise un spectacle populaire, c'est l'exigence, l'exigence de clarté et de lisibilité. Finalement, ces contraintes nous apportent du grain à moudre. Au Théâtre du Peuple, on mesure, en partie en tout cas, les interdits, contrairement à ce qui se passe dans d'autres systèmes de production où il n'y en a, soi-disant, pas. Dans les centres dramatiques par exemple, tout est permis au nom de la liberté d'expression du poète. Pourtant, le spectacle historique que j'ai créé pour Bussang, je n'aurais pas pu le faire dans un centre dramatique parce que ce type de spectacle est trop associé à Robert Hossein ou au son et lumière – c'est donc un genre méprisé. Bussang permet donc d'explorer d'autres possibles, là où peut-être, plus personne n'ose aller ; là où, dans un autre lieu, on ne songerait même pas à se risquer.

B. B. – Comment ce lieu a-t-il influencé ou influence-t-il vos créations ? Est-il responsable d'une évolution de votre travail ?

P. G. – Je serais hypocrite de dire qu'au début ce lieu m'a beaucoup influencé. Quand je suis arrivé et que j'ai décidé la première année de monter *Ubu roi*, cela me semblait un texte très juste par rapport à Bussang, par rapport à l'idée que je m'en faisais, mais je ne peux pas dire que le Théâtre du Peuple, à ce moment-là, pouvait influencer mon travail. Par contre, *Un cœur mangé* est complètement issu de mon expérience à Bussang. Si je n'avais pas créé pour ce lieu, je n'aurais jamais imaginé – pas plus que mon costumier ou mon scénographe, parce que nous avons, globalement, la même culture – monter un spectacle avec cottes de mailles et chevaux. Nous savons tous bien qu'habituellement, on ne monte pas de «*péplums*» dans les théâtres subventionnés ; ça ne se fait pas. L'influence est donc réelle. Ce que je retiens de ces expériences, que ce soit celle de Bussang ou celle menée avec des amateurs à Colmar qui constituent deux tentatives de construction d'un théâtre populaire, c'est de rencontrer des données extrêmement fortes, très puissantes qui nous permettent d'imaginer un théâtre qu'on n'a pas soupçonné, un théâtre qui ne serait pas issu uniquement de nous, de nos failles et de nos névroses, mais provoqué par le lieu. Et par «*lieu*» j'entends de manière globale le cadre, le public et l'histoire de ce théâtre. C'est une rencontre entre soi-même et les contingences de ce lieu.

Public – Pouvez-vous revenir sur le fait de devoir travailler avec des amateurs et avec des professionnels ? En quoi ceci constitue-t-il une contrainte ? Cela vous a-t-il apporté quelque chose ? Votre vision du Théâtre du Peuple a-t-elle changé sur ce point ?

P. G. – Les amateurs sont vraiment inscrits dans le projet du théâtre. Si j'ai été nommé à la direction du Théâtre du Peuple, c'est parce que j'avais développé à Colmar une expérience très forte avec des amateurs. Il n'y a pas d'autres raisons. Je suis donc venu à Bussang en grande partie pour cela. Du point de vue du travail de plateau, tout est relatif. Il y a des amateurs qui sont excellents, certains en tout cas. Du côté des professionnels, c'est la même chose. Il y a de très bons professionnels et d'autres qui le sont moins. On a donc ici les mêmes problèmes qu'avec une grande distribution exclusivement professionnelle. Finalement, je ne sais si la présence d'amateurs fait une grande différence. Il y a des amateurs à qui je parle vraiment comme à des professionnels. Ceux qui ont travaillé pendant quinze ans au Théâtre du Peuple ont une expérience inouïe. Ils jouent tous les étés, ou presque, devant quinze mille spectateurs ; ils font des stages ; ils ont rencontré tous les metteurs en scène qui ont créé à Bussang ces dernières années. Ces amateurs ont donc des expériences plus fortes que certains des professionnels avec qui ils jouent. Ce qui change, par contre, c'est le mode de travail et l'organisation. Bien sûr, tout n'est pas idyllique pour autant, et il peut y avoir des tensions entre les amateurs et les professionnels, une certaine condescendance de la part de ces derniers. Cependant, ce qui se passe est parfois très riche et un réel échange peut exister, dans les deux sens. Mais c'est surtout au niveau de la représentation que la présence des amateurs est importante par ce qu'elle implique, symboliquement, pour les spectateurs. Une sorte de procuration s'installe et

les spectateurs conçoivent qu'ils pourraient être, eux aussi, sur scène, qu'ils pourraient être ces acteurs. Ceci dépasse le fait de venir voir jouer quelqu'un que l'on connaît, un membre de sa famille. Cet aspect – qui est essentiel dans le théâtre d'amateurs – existe aussi à Bussang, mais il ne concerne que quelques spectateurs dont le nombre est dérisoire par rapport à la masse du public. À Bussang, la présence des amateurs travaille l'audience d'une manière plus symbolique.

Public – Vous avez expliqué que grâce aux contraintes du Théâtre du Peuple, vous exploriez des territoires sur lesquels on ne peut ou ne pense pas à aller dans les centres dramatiques nationaux. Pourriez-vous préciser ?

P. G. – C'est une idée que je pose comme un point de départ et qui ouvre un champ très vaste. Lors de la précédente saison, Rémi De Vos a écrit une pièce, une comédie villageoise¹² pour le spectacle de l'après-midi. Il est évident que lorsqu'Éric Vigner, au CDDB de Lorient¹³, lui commande une pièce, il n'écrit pas ce type de texte. Travailler pour le spectacle de l'après-midi du Théâtre du Peuple constitue pour un auteur l'opportunité d'écrire une pièce avec dix-huit acteurs, dix enfants – il y avait vingt-cinq personnes sur le plateau pour *Le ravissement d'Adèle* – et d'explorer une forme qui peut paraître désuète, surannée, d'un genre peu noble, etc. On donne toujours à lire les pièces de Maurice Pottecher aux auteurs que nous invitons – je viens de le faire tout récemment pour Marion Aubert qui écrira la pièce de la saison 2011. Évidemment, on ne leur dit pas d'imiter Pottecher ; on essaie juste de leur transmettre l'histoire de ce lieu et ce répertoire si particulier. Rémi De Vos a donc écrit ce texte que nous avons sous-titré « férocité villageoise » en une forme d'hommage à Maurice Pottecher, parce que ses titres comportaient souvent un sous-titre tel que « pièce populaire » ou « drame rustique ». Pour l'été 2010, Olivier Tchang Tchong, le metteur en scène et l'auteur de la pièce de l'après-midi – je m'occuperai du spectacle du soir¹⁴ – va adapter *Peau d'âne* de Charles Perrault¹⁵. C'est réellement le Théâtre du Peuple, entouré de sa forêt, qui lui a donné l'idée de revisiter ce conte.

B. B. – Pourriez-vous revenir sur l'articulation entre l'ancrage local du théâtre et son rayonnement national ? L'articulation de ces deux dimensions était très importante pour le fondateur du Théâtre du Peuple. Qu'en est-il aujourd'hui ? Comment coexistent-elles ?



Le Ravissement d'Adèle. Texte de Rémi de Vos, mis en scène par Pierre Guillois, 2008. Avec Sylvain Grepinet, Elsa Bouchain, Marie-Claire Fuchs, Dominique Parent, Christiane Lallemand, Nelson Rafaël Madel, Olga Grumberg, Olivier Martin-Salvan, Gerard Albouze, Claire Poudroux, Isabelle Richard, Paul Demange et les enfants de Bussang. © Victor Tonelli / ArtComArt.

P. G. – Tout d'abord, il faut relativiser la capacité du Théâtre du Peuple à constituer aujourd'hui un symbole au niveau national, même si, dans le milieu du théâtre, les gens le connaissent le Théâtre du Peuple et qu'une dimension nationale existe, puisque la presse nationale, par exemple, en parle. Du point de vue local, je pense que l'arrivée de Tibor Egervari et le changement de répertoire qu'il a impulsé ont constitué, à l'époque, un tremblement de terre, même si je ne peux avoir de certitude puisque, dans ce lieu, l'histoire relève essentiellement de la tradition orale. Tibor Egervari a souhaité monter Shakespeare au Théâtre du Peuple. Il y avait eu un précédent historique, Pottecher lui-même ayant monté *Macbeth*. Mais le fait que Pottecher ne soit presque plus joué pour lui préférer des textes du répertoire, a été très mal vécu, principalement par les gens du village. Tout ceci relève aussi de la nostalgie d'un âge d'or. Mais aujourd'hui persiste l'idée que « le théâtre nous a été volé par les parisiens » ou qu'« avant, on comprenait » ; ce sont des phrases que j'entends encore. Personne ne pourra remplacer le fils du village qui a fondé le théâtre. Mais, au niveau local, cela a créé un divorce profond. Je pense qu'il était inéluctable. La plupart des théâtres comme le Théâtre du Peuple de Bussang ont disparu. Le fait qu'il perdure aujourd'hui, c'est finalement un miracle. Par rapport à l'articulation entre le local et le national, je pense que plus on fera, d'un point de vue artistique, des créations précises, spécifiques comme je le disais tout à l'heure, intégrant complètement le contexte, plus le lieu pourra être considéré comme unique. C'est un pari : on ne montera donc pas le énième *Macbeth*, mais on fera des spectacles particuliers pour ce lieu. Pour cela, on invite des auteurs qui sont joués dans des théâtres parisiens, mais qui écrivent des textes pour le Théâtre du Peuple. Le fait d'être très pertinent pour le lieu va peut-être permettre de nous identifier plus fortement au niveau national. C'est ainsi que je jongle. J'ai également la volonté d'inscrire de plus en plus d'amateurs locaux dans les créations. Il n'y en a presque plus aujourd'hui parce que nous exigeons des amateurs une disponibilité énorme : nous jouons un mois et demi alors qu'aux débuts du Théâtre du Peuple, il n'y avait qu'une seule représentation ! Les ouvriers de Benjamin Pottecher (le père de Maurice) pouvaient donc en faire partie. À cause de la durée d'exploitation du spectacle, les amateurs, aujourd'hui, sont essentiellement des étudiants, des enseignants et des retraités. C'est pour cela que nous avons essayé l'alternance et de rétablir la figuration ; cela nous a permis de faire revenir des gens de Bussang et des villages d'à côté.

B. B. – Pour finir, quels sont vos futurs projets pour le Théâtre du Peuple ? Que souhaiteriez-vous encore y faire ?

P. G. – Il ne me reste plus que deux saisons. Les projets sont donc déjà pensés et nous ne sommes plus dans une phase d'invention. Cependant, je souhaite achever de persuader les membres de l'association du Théâtre du Peuple qu'il est absolument essentiel d'écrire pour ce lieu. Si j'ai une ambition, un objectif, c'est cela.

Notes

1. Pierre Guillois a été artiste associé de 2001 à 2004 à l'Atelier du Rhin, centre dramatique régional dirigé alors par Matthew Jocelyn. Depuis 2009-2010, ce théâtre se nomme la Comédie de l'Est.

2. Guy Bénisty est le directeur artistique du GITHEC (Groupe d'Intervention Théâtrale et Cinématographique). Il mène depuis une quinzaine d'années, à la cité des Courtilières de Pantin, un travail de théâtre dans les quartiers, mêlant amateurs et professionnels, et proposant une réelle création de répertoire. Il a coécrit avec Pierre Guillois *Un cœur mangé*, texte créé le 11 juillet 2009 au Théâtre du Peuple de Bussang, dans une mise en scène de Pierre Guillois pour le spectacle de l'après-midi.

3. La compagnie « Le Fils du Grand Réseau » fut créée en 1991.

4. Jean-Michel Ribes est auteur dramatique, metteur en scène et cinéaste. Il dirige depuis 2002 le Théâtre du Rond-Point à Paris.

5. *Les caissières sont moches*, texte et mise en scène de Pierre Guillois, spectacle créé à l'Atelier du Rhin en 2003.

6. Il s'agit de *Duvet – moufles – bonnet*, « objet glacial imaginé par Pierre Guillois » à partir de l'affaire Henry et Vincendon (hiver 1956), créé en janvier 2007. C'était alors la première fois de son histoire que le Théâtre du Peuple ouvrait ses portes en hiver. Voir le site du Théâtre du Peuple – Maurice Pottecher : <http://www.theatredupeuple.com/site.html>

7. Il s'agit d'*Un cœur mangé*. Voir BÉNISTY, Guy et GUILLOIS, Pierre (2009), *Un cœur mangé*, Paris, Bussang, Circé, Théâtre du Peuple et le DVD du spectacle : Pierrel, Sylvain (réal.) et Guy Bénisty (aut.), Pierre Guillois (aut. et m. en sc.) (2009), *Un cœur mangé*, Épinal, Supermouche productions.

8. *Ubu roi* d'Alfred Jarry fut donc mis en scène par Pierre Guillois pour le spectacle de l'après-midi. La première eut lieu le 14 juillet 2006.

9. Jacques Livchine est l'un des cofondateurs du Théâtre de l'Unité, actuellement basé dans le Doubs.

10. François Rancillac a dirigé le Théâtre du Peuple – Maurice Pottecher de la saison 1991-1992 à la saison 1993-1994. Il est devenu le président de l'association du Théâtre du Peuple au cours de la saison 2004-2005, après le décès de Pierre Chan.

11. *Les affreuses*, écrit et mis en scène par Pierre Guillois, spectacle de l'après-midi créé en 2007. Voir GUILLOIS, Pierre (2007), *Les affreuses*, Paris, Bussang, Circé, Théâtre du Peuple.

12. *Le ravissement d'Adèle*, texte de Rémi De Vos, a été mis en scène par Pierre Guillois lors de l'été 2008. Voir DE VOS, Rémi (2010), *Le ravissement d'Adèle*, Arles, Actes Sud.

13. Rémi De Vos est auteur associé au CDDB, centre dramatique national de Lorient, dirigé par Éric Vigner.

14. Il s'agit de *Le gros, la vache et le mainate*, texte de Pierre Guillois, mis en scène par Bernard Ménez, spectacle du soir de l'été 2010. Voir le DVD du spectacle : Supermouche productions (réal.) et Pierre Guillois (aut.), Bernard Ménez (m. en sc.) (2010), *Le gros, la vache et le mainate*, Épinal, Supermouche productions.

15. Voir TCHANG TCHONG, Olivier (2010), *Peau d'âne, librement inspiré du conte de Charles Perrault*, L'Île-Saint-Denis, Voix navigables, 2010 et le DVD du spectacle : Pierrel, Sylvain (réal.) et Olivier Tchang Tchong (aut., m. en sc.) (2010), *Peau d'âne*, Épinal, Supermouche Productions.

Bérénice Hamidi-Kim
Université Lyon 2/EHESS

Entretien avec Christian Schiaretti, directeur du Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne depuis 2002

Entretien réalisé par Bérénice Hamidi-Kim, le 2 octobre 2009, retranscrit par Magali Le Ny, repris par Marion Denizot et relu par Christian Schiaretti.

Bérénice Hamidi-Kim – Est-ce que vous pourriez décrire votre parcours avant votre arrivée au TNP ?

Christian Schiaretti – Mon milieu social était exonéré de toute éducation culturelle, un milieu très simple et dans lequel il n’y avait aucun rapport ni au théâtre ni aux arts en général. On considérait, en gros, que ce n’était pas pour nous. En même temps, il y avait une mythologie familiale du TNP. Je me souviens d’une sorte de deuil familial à la mort de Gérard Philipe, non pas parce que mes parents étaient des spectateurs assidus du TNP, mais parce qu’ils considéraient que c’était à eux. Le droit de pouvoir y rentrer suffisait. J’ai eu un parcours scolaire assez brillant à l’école primaire et dans le secondaire qui m’a mené en terminale littéraire. J’étais un grand lecteur entre 15 et 20 ans. J’ai ensuite poursuivi pendant trois ans des études de philosophie, entre la Sorbonne et l’université de Vincennes - Paris VIII, avec un enseignement très brillant : Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, François Châtelet, Alain Badiou... J’ai ensuite été coursier-manutentionnaire pendant sept ans au festival d’Automne, alors dirigé par Alain Crombecque. J’ai découvert au plateau Peter Stein, Bob Wilson, Tadeusz Kantor. J’ai éprouvé tout d’un coup une fascination théâtrale qui devait déjà être latente chez moi. Je suis allé au théâtre-école de Montreuil, sur les conseils d’un ami d’enfance. J’y ai reçu une formation d’acteur et en suis devenu permanent pendant cinq ans. Ensuite, grâce à une licence de lettres, je me suis inscrit au Conservatoire national supérieur à Paris comme auditeur libre et j’ai profité de l’enseignement d’Antoine Vitez, de Jacques Lasalle et de Claude Régy.

J'ai eu ensuite plusieurs postes d'assistant à la mise en scène ou de dramaturge (notamment de Denis Guénoun), et puis j'ai créé le théâtre de l'Atalante qui se trouve à côté du théâtre de l'Atelier. J'y ai fait mes premières armes, qui ont été fêtées, reconnues. Mais une sorte d'enthousiasme parisien m'a fait peur et j'ai décidé de partir, c'est-à-dire d'aller vers la décentralisation. J'ai succédé à Denis Guénoun à la tête du centre dramatique national de Reims – que j'ai renommé Comédie de Reims, ce qui était un signe fait vers la décentralisation première¹ – et où je me suis installé avec douze acteurs, clos sur moi-même et dans une dévotion à la prosodie ; un théâtre de langue et de langue métrée, si possible. La période rémoise a duré de 1991 à 2002, au cours de laquelle j'ai été président du SYNDEAC (de 1994 à 1996).

Si on résume mon parcours, on peut dire que c'est un parcours assez pragmatique qui m'a permis de recevoir une formation très éclectique.

B. H.-K. – Comment s'est passée votre nomination au TNP de Villeurbanne ?

C. S. – Un inspecteur du théâtre m'a demandé si j'étais intéressé par la direction du TNP de Villeurbanne, après une représentation de *Jeanne* d'après Charles Péguy au Théâtre national de la Colline, en 1998. Je pense que si on m'a posé la question, c'est pour trois raisons fondamentales. La première relevait de mon passé syndical : on savait que j'avais la détermination politique pour affronter ce genre de difficultés. La deuxième, c'était mon attachement à la décentralisation et ma dimension vilarienne. La troisième raison est, je crois, une certaine tempérance. C'est-à-dire une réputation, dans le métier, d'être quelqu'un qui avait, par rapport à la question de l'héritage, une responsabilité déclarée. À plusieurs reprises, j'ai choisi d'être dans des articulations : le nom de l'Atalante faisait explicitement référence à Jean Vigo, à Jean Dasté et à la famille Barsacq². J'ai toujours revendiqué une logique de débordement et non de rupture, et je me suis opposé aux notions d'émergence et à l'impératif de production.

J'ai ensuite rencontré Roger Planchon à Marseille où il a apprécié en moi le fait que je n'avais pas demandé cette fonction et que je sollicitais trois mois de réflexion pour donner ma réponse. La relation avec Roger Planchon ne s'est jamais établie sur la base d'une estime artistique – le seul spectacle dont il m'ait parlé avec affection était *Père de Strindberg*. Il était d'une politesse silencieuse, il disait de moi que j'avais une tête bien faite, c'est-à-dire qu'il aimait l'espèce de pugnacité avec laquelle je me conduisais.

B. H. -K. – Qu'est-ce qui fait selon vous l'identité du TNP ?

C. S. – Depuis l'âge de 25 ans, je me disais que notre génération devait affronter ce qui s'était passé dans les années 1970, quand le sigle « TNP » a été transféré à Villeurbanne (1972). Le TNP me semblait le lieu d'une schizophrénie générale du métier, pris entre l'intention vilarienne et l'héritage néobrechtien, même si Planchon ne peut se résumer à cette dernière dimension. J'étais conscient de cette tension et

j'étais repéré comme un vilarien, avec toute l'ironie postmoderne que cela peut supposer. J'étais pris pour un naïf, voire pour un diminué de sa vocation artistique, puisque j'avais des préoccupations d'essence civique.

Le TNP, pour moi, se résume tout d'abord à son sigle. J'ai souhaité que l'on assume non seulement l'histoire du « TNP de Villeurbanne », mais également celle du Théâtre National Populaire qui transite par la colline de Chaillot, mais qui a vécu également le théâtre national ambulant de Firmin Gémier, les premières tentatives de décentralisation parisienne à Suresnes, puis l'installation sur la colline de Chaillot au Palais du Trocadéro³, le lien avec Avignon... Le TNP se situe aujourd'hui à Villeurbanne, mais ce qui m'intéresse, c'est l'énigme que me pose les trois mots qui composent son sigle.

« Théâtre », parce que c'est un métier et que le TNP doit être un représentant aigu de sa discipline. « National » parce que c'est un théâtre qui porte la célébration d'un génie propre à la langue française au travers de son répertoire et de son élaboration nouvelle. Et enfin « populaire », parce que c'est simple, au sens où l'on dit des gens généreux qu'ils le sont. Ce terme de « populaire » aspire à la clarté : les conflits et les complications du monde exposés sur la scène doivent bénéficier d'un éclairage qui les mettent, non pas à la portée de tous – ce qui serait un peu réducteur –, mais dans la capacité de tous. C'est un théâtre qui demande un effort, mais qui n'est pas d'essence décorative, qui n'est pas dans une dérive opératique de l'art théâtral, que je définis comme la constatation du bien fondé de l'effort financier général conduisant à la jouissance de certains. Il s'agit d'un authentique geste démocratique. Le théâtre populaire est une forme plus qu'une vérité.

B. H.-K. – Est-ce qu'il vous semblait qu'il y avait des choses à réformer ou à modifier dans l'identité du TNP de Villeurbanne ?

C. S. – Au terme de « réformer », je préfère ceux de « réaffirmer » ou de « refonder ». Ce qui me semble devoir être réinterrogé n'est pas propre au TNP, mais concerne l'ensemble du métier. Il s'agit de la raison d'être de nos relations financières à la République. Il y a pour moi deux dimensions à cette question. La première concerne la notion de service public. Il existe aujourd'hui une forme de mécénat d'État : l'artiste qui reçoit la subvention la reçoit en son nom propre et pour l'épanouissement de son art. Cette manière de faire se pratique souvent, mais je la trouve dérisoire et présomptueuse, au regard du caractère éphémère du geste théâtral qui se contente parfois de bégayer l'histoire théâtrale. Je trouve surtout qu'elle dénature l'objet même de nos outils qui, d'abord et avant tout, sont subventionnés pour la relation qu'ils entretiennent au public. Cette dimension nécessite forcément de notre part plus de modestie et plus de servitude. Je me positionne donc pour une définition de l'art comme service public que nous construisons. Les moyens qui sont mis à notre disposition sont faits pour faciliter l'accès du public et pour rendre la jouissance de ces œuvres possibles à tous.

La seconde dimension de la subvention concerne la possibilité d'exercer notre art dans la dignité, sans être redevables des contingences commerciales qui nous permettent de nous nourrir. Ce luxe a une forme de contrepartie dont les artistes doivent être conscients : ces aides publiques nous obligent à exercer quotidiennement notre art. Cela se traduit pour moi par le fait de favoriser l'esprit de troupe qui est fondamental dans la décentralisation dramatique. La permanence artistique conduit à une discipline qui permet de dire des langues complexes, comme celles du théâtre baroque, de Paul Claudel, de Victor Hugo, de Kateb Yacine, d' Aimé Césaire ou des écritures plus contemporaines qui nécessitent un entraînement pour les maîtriser comme un outil et un objet d'expression. Je suis attaché à l'idée de transmission. C'est en forgeant qu'on devient forgeron ; c'est en jouant qu'on devient acteur. Le grain de voix, l'appréciation des plateaux, le sens de l'espace ou le muscle dont on a besoin pour jouer se forment à l'expérience du jeu. Le théâtre doit être conçu comme école, y compris comme école de soi-même. Je ne suis absolument pas dans cette pensée pyramidale dans laquelle il y aurait le metteur en scène, le grand esprit et grand lecteur qui éclaire, du génie qui lui est propre, une masse d'acteurs disponibles. C'est pourquoi, je voulais réaffirmer la permanence artistique, le fait de répéter là où nous sommes, là où nous habitons.

La permanence artistique construit également la relation que nous entretenons avec le public. Je pense que les outils nationaux, comme les centres dramatiques, doivent privilégier la création et ne pas contribuer à cette dérive festivalière qui fait que l'on trouve les mêmes spectacles dans différents établissements. Il s'agit de déterminer une cohérence dans notre travail, en permettant à la création, et accessoirement aux accueils que nous faisons, de mener un dialogue avec le public. La programmation se construit donc dans une approche pédagogique, avec une obligation d'alternance de répertoire : des grandes œuvres de l'humanité – je suis très malrusien quand j'exprime cette idée – et, dans le même temps, des œuvres contemporaines, ce qui vous demande d'avoir une équipe d'acteurs entraînée au service de ces idées supérieures. Nous postulons que le spectateur n'a pas besoin qu'on change les distributions pour le faire venir au théâtre. Ainsi, j'ai monté la même saison Par-dessus bord de Michel Vinaver

et Coriolan de Shakespeare. On était dans une tension entre une grande œuvre de l'humanité et un grand texte contemporain que personne n'avait monté pendant 40 ans ; 36 acteurs d'un côté, 34 de l'autre.

B. H.-K. – Le centre dramatique national de Villeurbanne est identifié comme un lieu pivot de la décentralisation dramatique, marqué par un double héritage, celui de Vilar et celui de Planchon. Comment vous situez-vous dans cette histoire ?



Inauguration du Grand théâtre du TNP de Villeurbanne, 11 novembre 2011.
© Christian Ganet.

C. S. – Je ne dois rien, dans le processus direct de mon élaboration théâtrale, à l’aventure du TNP de Villeurbanne. Dans la relation directe, Planchon n’était pas pédagogue : cette espèce de joie de déléguer ou de donner n’était pas à l’œuvre dans son travail. En revanche, Antoine Vitez était pédagogue. Je n’ai pas simplement été son élève au Conservatoire, j’ai été spectateur d’un souci, chez Vitez, de la jeunesse. Il suffit de se rappeler les Molières qu’il présenta au festival d’Automne en 1978 et 1979 et qui reposaient sur l’apparition de jeunes talents, Nada Strancar, Dominique Valadié, Didier Sandre, Richard Fontana. Pour des jeunes acteurs qui voyaient cela, il y avait une promesse. Parce qu’il ne le faisait pas dans la contrainte, il le faisait dans le bonheur, dans la joie ; c’était quelqu’un qui enthousiasmait. La démarche de Planchon n’était pas de cette couleur-là. C’est pourquoi, je dis que j’ai dû créer un héritage de Planchon, alors qu’il n’y avait pas de filiation. L’héritage que je pouvais avoir était le respect du sigle TNP, le fait d’avoir conscience qu’il fallait défendre ce théâtre à tout prix. De ce point de vue, j’ai l’impression d’avoir été dans la gestion de l’héritage : le fait d’imposer des travaux de rénovation s’installe dans la perspective et dans l’héritage de l’exigence liée à ce lieu.

B. H.-K. – Quelle est la nature de cet héritage ?

C. S. – En terme esthétique, on ne peut pas dire que l’inspiration de mon travail soit influencée par Roger Planchon ou par Patrice Chéreau, ni même par Georges Lavaudant⁴. Je suis quelqu’un du dépouillement, du champ poétique, dans ce double héritage vilarien et vitézien. Le théâtre de Vitez n’était pas un théâtre d’essence dramaturgique qui articulait sa pertinence ou son développement à partir d’une pensée préétablie qui essaierait de contrôler tous les paramètres de la représentation. Il était plutôt une saisie poétique du moment, aussi bien de la poétique de l’auteur que de celle de l’acteur.

En revanche, je revendique un double héritage de Roger Planchon. D’une part, j’ai de la pugnacité à gérer les politiques sans déroger à la nécessaire combativité. Planchon n’était pas un courtisan, moi non plus. L’autre héritage, à propos duquel nous n’avons jamais échangé, concerne cet affolement de lecteur, que nous partageons l’un et l’autre. Nos rapports furent toujours courtois. Et je crois être le seul metteur en scène succédant à quelqu’un qui, sans le subir, a offert à son prédécesseur trois productions.

B. H.-K. – Est-ce un avantage ou un inconvénient de travailler dans un lieu qui a un tel passé et qui suscite de telles attentes ? Avez-vous ressenti des attentes spécifiques de la part du public du TNP et des pouvoirs publics ?

C. S. – Fondamentalement, mon arrivée a été difficile parce que, comme je l’ai déjà expliqué, le lieu était schizophrénique, dans la mesure où il fallait conserver et en même temps changer, être dans l’orthodoxie et ne pas l’être... La difficulté était que Roger Planchon était resté trente ans à la tête de cet établissement et que rien du théâtre qui se faisait ici n’était innocent de son histoire.

Concernant le public, j'ai été davantage apprécié pour mon respect que pour ma pertinence, ce qui m'a obligé à nombre de genuflexions... Le public de Villeurbanne a une véritable formation dramaturgique, mais c'est un public difficile à conquérir, qui recherche à travers moi l'histoire mythique du TNP et qui a pu me reprocher de monter Claudel. De manière générale, que ce soit le public ou les acteurs politiques et administratifs locaux, à Villeurbanne, j'ai le sentiment d'avoir dû franchir de nombreux obstacles parce que je ne faisais pas partie de l'histoire locale, mais qu'on me demandait pourtant des comptes à propos d'un passé qui ne m'appartenait pas - contrairement à Reims où je m'étais senti attendu.

B. H.-K. – Comment vos choix de metteur en scène s'inscrivent-ils dans cet héritage ?

C. S. – En 2001 est organisé l'anniversaire de Roger Planchon⁵ qui coïncide avec celui des trente ans de la fondation du TNP de Villeurbanne. Alors que j'aurais déjà pu occuper les fonctions de directeur du TNP, j'ai préféré proposer une mise en scène qui soit accueillie dans le cadre de cette saison d'anniversaire par un Planchon encore directeur du lieu qu'il avait fondé.

Je suis donc venu avec *Mère Courage et ses enfants* que Jean Vilar avait montée pour ouvrir les week-end artistiques de Suresnes en 1951. Ce choix s'inscrivait dans une démarche de filiation. Mais laquelle ? Ensuite, j'ai choisi de monter *Par-dessus bord* de Michel Vinaver qui avait fait l'ouverture en 1972-1973 du TNP de Villeurbanne. J'ai voulu déployer l'œuvre dans son intégralité, non pour rivaliser avec ce qu'avait fait Planchon, mais simplement pour faire que l'intuition de Planchon se réalise avec le même TNP. C'était comme refermer un livre avec une première et une dernière de couverture. En revanche, je n'ai pas découvert *Par-dessus bord* au TNP de Villeurbanne, mais chez Charles Joris à la Chaux-de-Fonds, vers 1976-1977. Je m'étais dit que c'était une œuvre à monter. Et puis, il y a mon amitié avec Michel Vinaver. Quand le théâtre du Vieux-Colombier a réouvert, Michel Vinaver et Jacques Lassalle m'ont proposé de monter *Aujourd'hui ou Les Coréens*⁶. Quand Michel est venu voir le spectacle, il m'a offert l'affiche de la création des *Coréens* par Roger Planchon, en 1955. Pour moi qui suis très superstitieux, ce cadeau a revêtu une grande importance ; c'était comme si j'accomplissais un destin.

Plus généralement, mes choix s'inscrivent dans une perspective de théâtre populaire. D'abord en raison de l'émerveillement provoqué par une ample distribution. Il n'y a que des institutions comme la nôtre qui peuvent le faire. D'ailleurs, si nous ne le faisons pas, on nous reprocherait d'être nantis et de ne pas nous fatiguer. Quand vous avez 12 personnes qui saluent au plateau, ce qui était le cas sur *Philoctète*, par exemple, le salut est raisonnable, parce qu'il est dans le cadre. Quand il y a 34 comédiens sur la scène, l'œil du spectateur est excédé. Instinctivement, la distribution se met en cercle comme si elle achevait celui de la salle. C'est une assemblée qui salue. À côté de cette démesure, le théâtre public a également besoin de grandes œuvres, c'est-à-dire de chefs-d'œuvre, parce que ce sont des énigmes qui savent nous lire. C'est pour cela qu'il

faut les faire entendre au premier degré. Mon choix esthétique est donc plutôt de l'ordre du théâtre épique, même si je me satisfais d'un héritage naturaliste, comme celui de Strindberg, ou d'un héritage tragique, comme celui de *Philoctète*. Mais mon instinct est épique parce que je pense que, dans le théâtre populaire, il y a quelque chose du geste épique. Si on regarde le répertoire mythique de la Cour d'honneur du festival d'Avignon, c'est *Le Cid*, c'est Corneille ; ce n'est pas Racine. On pourrait également citer le répertoire espagnol du Siècle d'or ou un certain romantisme allemand, comme *Le Prince de Hombourg*⁷.

À côté de cette dimension épique, mes choix sont également marqués par la foi et la spiritualité, au travers de la dimension poétique. D'une certaine façon, le point commun entre le mystique et le poète est l'intuition de l'irrésolution fondamentale du verbe. Cette tension du texte spirituel, que l'on trouve chez Paul Claudel, chez Charles Péguy ou chez Johannes von Saaz, m'interroge⁸. Enfin, la troisième constante de mon travail renvoie à l'énergie dionysiaque de la farce que j'avais abordée en montant les textes d'Alain Badiou et qui se retrouve, par exemple, avec les Molières⁹. Ces *Farces et comédies* de Molière sont typiquement un théâtre de répertoire, à l'intérieur d'une troupe.

- B. H.-K. – Comment situez-vous votre génération dans l'histoire du théâtre contemporain ?
- C. S. – Il y a peu de metteurs en scène de mon âge à la tête d'institutions publiques. On trouve surtout des directeurs de 40 ou de 60 ans, mais pas de 50 ans. Ma génération, c'est celle de Koltès, c'est celle de Lagarde, c'est une génération de morts.

Ma génération n'a pas pris les commandes institutionnelles, car elle était trop proche de celle de 1968, et elle s'est faite doublée par une génération qui est arrivée dans le champ théâtral en revendiquant le pouvoir. Je me sens donc esseulé, en terme générationnel. En revanche, mon ambition est de travailler avec des jeunes : les acteurs avec lesquels je travaille ont une moyenne d'âge qui n'atteint pas 30 ans. C'est le cas également de mes collaborateurs artistiques. À cause d'une espèce de naufrage de ma génération, j'ai un sentiment très relatif de ma durée et de mon importance.

- B. H.-K. – Quel est votre projet pour le TNP de Villeurbanne ?
- C. S. – Je souhaite avant tout stabiliser l'idée de troupe, dans des locaux rénovés, avec un répertoire et un principe d'alternance, sur un mode alternatif à celui de la Comédie-Française. Malgré les résistances politiques, malgré les lenteurs de la décision, malgré les difficultés, j'essaie de faire du TNP un théâtre de répertoire et de création qui diminue ses accueils, mais les exploite plus longtemps. Dans une saison, j'aimerais qu'il y ait deux à trois créations, des reprises de répertoire, de l'accompagnement productif avec des compagnies ou des créateurs sur du long terme, des formes variées allant du plus petit au plus grand, en utilisant l'ensemble du bâtiment. Cela signifie

diminuer le nombre de propositions, mais allonger les temps d'ouverture et de représentations. Ce fonctionnement reposerait sur une troupe d'une trentaine d'acteurs. Le fond serait composé de 12 à 15 jeunes permanents, engagés à durée indéterminée. Quand on sait parler à la jeunesse, elle n'est pas impatiente. Elle est dans l'intuition et la saveur de son vieillissement futur. Ensuite, il y aurait des acteurs proches du théâtre qui seraient engagés à la saison. Et, enfin, des acteurs incontournables, comme Laurent Terzieff¹⁰, Roland Bertin ou Nada Strancar qui viennent nous rejoindre sur un ou deux projets. Cette troupe se déploierait dans des productions allant de travaux à deux acteurs, voire même des monologues, jusqu'à des pièces à plus de trente acteurs. Le tout dans une tension entre texte contemporain et répertoire classique et dans une relation de dialogue avec le public. J'aimerais, en plus, poursuivre l'idée d'un Théâtre des Nations, en proposant une biennale internationale de théâtre. Je souhaiterais, enfin, organiser un concours de compagnies, pour réhabiliter l'idée qu'il vaut mieux concourir sur le plateau que derrière les bureaux¹¹. Parce que quand on concourt derrière un bureau, ça s'appelle de la séduction.

Mon rêve est d'aller au bout de ce projet et de prouver que l'idée d'une troupe et de l'alternance peut fonctionner. Mon rêve est également de recevoir un accompagnement explicite, tant du public que des pouvoirs publics pour mener à bien ce projet, ce qui nécessiterait un engagement financier plus conséquent.

Notes

1. Jean Dasté nomme le Centre dramatique de Saint-Étienne, la Comédie de Saint-Étienne, en 1947.
2. *L'Atalante* est un film de Jean Vigo de 1934, dans lequel joue Jean Dasté aux côtés de Michel Simon. Le théâtre de L'Atalante est aménagé dans une des ailes du théâtre de l'Atelier que dirigea André Barsacq de 1940 à son décès en 1973.
3. En 1951, avant de pouvoir occuper les bâtiments de Chaillot, alors réservés aux sessions de l'Organisation des Nations-Unies, Jean Vilar initie des « week-end artistiques » à Suresnes.
4. Roger Planchon confie la codirection du TNP de Villeurbanne à Patrice Chéreau de 1972 à 1982 et à Georges Lavaudant de 1986 à 1996.
5. Roger Planchon est né le 12 septembre 1931. Il est mort d'une crise cardiaque le 12 mai 2009.
6. La programmation du Théâtre du Vieux-Colombier est assurée par la Comédie-Française. Il a réouvert en 1993 alors que Jacques Lassalle était administrateur de la Comédie-Française.
7. En 1961, Jean Vilar confie la mise en scène de *L'Alcade de Zalamea* de Pedro Calderón à Georges Riquier, dans le cadre du festival d'Avignon. Jean Vilar avait présenté *Le Prince de Hombourg* d'Heinrich von Kleist, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, en 1951, avec Gérard Philipe dans le rôle-titre.
8. Christian Schiaretti a monté *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel en 2005, *Jeanne* d'après Charles Péguy en 2000 et *Le Laboureur de Bohême* de Johannes von Saaz (1350-1415) en 1990.
9. Christian Schiaretti a monté *La Tétralogie* d'Ahmed d'Alain Badiou en 1994 et *Farces et comédies* de Molière en 2009 (*L'Étourdi*, *La Jalousie du barbouillé*, *Le Dépit amoureux*, *Le Médecin volant*, *L'École des maris*, *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, *Les Précieuses ridicules*).
10. Laurent Terzieff, décédé le 2 juillet 2010, a joué dans *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon, d'après Sophocle en 2009 et 2010. Roland Bertin a joué dans *Coriolan* de Shakespeare lors de sa création en 2006 et lors de la reprise en 2008-2009. Nada Strancar a travaillé à plusieurs reprises avec Christian Schiaretti (*Jeanne* d'après Charles Péguy en 2000 ; *Mère courage et ses enfants* de Bertolt Brecht en 2002 ; *L'Opéra de Quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill en 2004 ; *Père* d'August Strindberg et *Coriolan* de Shakespeare en 2006).
11. En 1949, Jeanne Laurent, sous-directrice à la direction de la Musique et des Spectacles, impulse la création du Concours des Jeunes compagnies, dont plusieurs lauréats constituent le futur vivier des directeurs de centres dramatiques nationaux.

PRATIQUES ET TRAVAUX

FRANÇOIS DELSARTE ET
LA FORTUNE DE SES TRAVAUX

*Sous la responsabilité
de Benoît Gauthier*

François Delsarte et la fortune de ses travaux

Delsarte est un homme du XIX^e siècle : il naît en 1811 et meurt en 1871 à la suite du conflit franco-prussien. Il aura d'abord et avant tout été enseignant, pendant pratiquement quarante ans. Il se sera intéressé à la voix – il était d'abord chanteur –, puis à ce qu'il appelait le « langage articulé » (ce qui relève de l'énonciation vocale), enfin il accordera une importance toute particulière au corps scénique. Ce que l'histoire retient de Delsarte, c'est d'ailleurs le corps.

À même son *Cours d'Esthétique appliquée* Delsarte énonce son système relatif aux arts (peinture, sculpture), à la musique, au chant et au théâtre, théories par lesquelles il désire embrasser les principes fondateurs de tout art. Son *Cours*, divisé en deux parties (l'une à caractère théorique (*Esthétique*), l'autre visant l'application de la première (*Appliquée*)) connaît un succès auprès d'un public éclectique : chanteurs, orateurs, peintres, musiciens, acteurs, prêcheurs, avocats, aristocrates, etc. Originaires de toute l'Europe, ils viennent assister aux leçons du maître.

À la fin de sa carrière, Delsarte reçoit un élève des États-Unis, James Steele Morrison MacKaye (1842-1894). Rapidement, tous deux se lient d'amitié. Lorsque MacKaye retourne aux États-Unis, il entreprend une campagne visant à populariser la pensée delsartienne en sol états-unien. Le 21 mars 1871, il prononce une première conférence à Boston. Plus de deux cents personnes y assistent. Par la suite, d'autres conférences ont lieu à Boston et à New York.

Dès 1871, il y a engouement aux États-Unis, voire fascination pour Delsarte, et, au cours des années suivantes, le *Delsarte craze* s'implante en terre d'Amérique (on diffuse alors l'enseignement du maître français à toutes les sauces : les lois d'expression scéniques, bien sûr, mais aussi des exercices de respiration, de relaxation, de rythmique, des leçons de grâce féminine. On entretient les élèves au sujet de la santé, de la maladie et du vieillissement. Une compagnie de New York propose même un corset Delsarte).

Au cours du XX^e siècle, l'enseignement delsaltien intéressera de nombreux pédagogues et praticiens, que ce soit au cinéma, au théâtre ou à la danse.

Chez Delsarte, le corps constitue un lieu d'émergence propice à l'élaboration de principes expressifs où la prédominance des puissances de l'être compose une libre création de formes, soit un art qui se déduit de l'organisme. L'article d'Elena Randi s'intéresse d'abord à Delsarte, puis à la fortune de ses travaux. Randi situe les activités de Genevieve Stebbins, l'une des figures dominantes du mouvement delsaltiste aux États-Unis. En 1881, Stebbins se rend en Europe étudier Delsarte ; elle popularise ensuite le système delsaltien dans les milieux de l'entraînement physique et celui de l'expression non verbale (*statue-posing*). Une filiation s'établit entre Stebbins, Ruth St. Denis et la *Denishawn School*, école à partir de laquelle est issue Martha Graham, laquelle participe aux innovations du langage gestuel et chorégraphique de la danse moderne. Enfin, les études de Delsarte participent à la dynamique du geste expressif et ouvrent la voie à la pratique pédagogique d'Émile Jaques-Dalcroze et celle de Rudolf von Laban. L'activité de Dalcroze et de Laban favorise l'essor de nouvelles orientations en danse. Une telle intégration s'inscrit entre autre dans l'entreprise chorégraphique et pédagogique de Mary Wigman.

Notre article s'intéresse à la « sémiotique » delsaltienne, souci de systématisation du langage corporel emprunté au réseau différentiel de classification du langage mimique des XVII^e et XVIII^e siècles français. Dans le cadre de son *Cours d'Esthétique appliquée*, Delsarte propose, à partir d'une rigoureuse observation de gestes et d'attitudes, une classification de la part externe du langage corporel. Mais, à la différence de ses contemporains, il ne se contente pas d'une simple taxinomie ; tout en établissant une discrimination de la part externe du langage mimique, il cherche à identifier et à définir l'origine, le développement et la valeur des agents qui constituent l'expression. Par ses observations minutieuses de l'expression, Delsarte dresse un tableau de fragments anatomiques et définit, à travers leurs variations, les indices correspondant aux nuances expressives de la vie affective de l'être. Dès lors, apparaît un lieu d'émergence où la puissance plastique de l'âme permet, dans la dimension exploratoire qu'elle accorde à la réalité matérielle, de spiritualiser le corps.

Nous proposons enfin l'édition critique d'un manuscrit delsaltien : *Série de gestes pour exercices* (texte inédit). En 1861, dans le cadre de son *Cours d'Esthétique appliquée*, Delsarte fournit en dictée à ses élèves des notions qui présentent la source et les transformations des agents mimiques. Ce texte traite de « types de gestes scéniques » à partir de l'exercice et du « pouvoir » des articulations. À partir d'une grammaire de langages, Delsarte détermine les manifestations expressives de l'être dans des situations dramatiques données. Ces langages lui permettent, en matière scénique, de caractériser les accentuations, les attitudes, les mouvements. Aussi, Delsarte désire-t-il révéler son expérience, la formaliser et la partager par son enseignement... et par l'écriture.

Elena Randi
Université de Padova

« Le geste s'étend et serpente de la tête aux pieds »

François Delsarte : la conception du geste idéal

En accord avec l'idée qu'une profonde unité parcourt l'ensemble de l'univers et qu'entre le monde céleste, la sphère intérieure de l'homme et la sensible apparence dans ses multiples formes il y ait une corrélation, Delsarte croit en la fondamentale cohésion du corps. Comme il faut parler de connexion en ce qui concerne le rapport idéal entre la structure psychique et physique, il faut aussi parler de lien pour les différentes parties de l'architecture anatomique. Ceci est vrai, au moins, lorsqu'elles reflètent la dynamique interne et s'expriment donc, pour employer le langage delsartien, selon la vérité, et lorsque, en outre, on est en présence d'une ductile et polyédrique complexion psychique, condition nécessaire pour que son expression matérielle puisse être *belle*.

Si le geste est l'expression transparente de l'intériorité, il ne reste pas, selon l'auteur, relégué dans une zone limitée de l'édifice corporel, mais il intéresse l'organisme dans sa globalité, dans ses multiples segments. On peut le déduire avant tout de *Mes Épisodes révélateurs*, mémoire laissée inachevée par Delsarte, où chaque fois que le jeune François croit extraire la signification intérieure d'un mouvement réalisé par un bras, une jambe ou une main, il subit un échec : régulièrement, en le répétant, il découvre qu'il n'exprime pas du tout la signification souhaitée, et cela parce que – comme il le comprendra mieux par la suite – il est circonscrit à une partie isolée. Par exemple, après avoir identifié la loi des inclinaisons de la tête (éloigner la tête de la personne face à nous indiquerait un amour sensuel, la rapprocher un amour profond et la maintenir en axe avec le buste un défaut de chaleur affective), Delsarte essaie de la mettre en pratique, froidement, sur lui-même. Cependant, en contemplant sa propre image reflétée dans un miroir, il s'aperçoit de l'irréparable « fausseté » de ses propres gestes par rapport à la fluidité de ceux – résultat d'une émotion spontanée – qu'il observe dans la vie.

Après plusieurs tentatives infructueuses, Delsarte susurre des mots découragés et il s'aperçoit, en les prononçant, que ses épaules se soulèvent spontanément. Ce mouvement, joint à la position de la tête sur laquelle il s'exerce, imprime une « vérité » inattendue au geste (cf. D. C., 1. OS 36 c. 2 : f. 9-11, *Chapitre V*; Porte, 1992 : 80-81). Sans le support de la mimique du visage, l'épaule est, à son tour, défectueuse, puisqu'elle n'offre qu'une indication en termes de quantité du sentiment éprouvé. L'expression du visage fournit une information ultérieure à l'égard de la dynamique intérieure du sujet agissant.

La conclusion est alors évidente, bien qu'elle soit absente du manuscrit : la raison des échecs répétés réside dans l'emploi de parties limitées du corps au détriment d'une action plus complexe et de plus ample envergure. Plus un geste met d'articulations en mouvement – instrument expressif dont la finesse et la richesse sont directement proportionnées au raffinement et à l'agilité du paysage intime –, plus il s'approche de l'archétype. « La richesse d'un mouvement – écrit-il – est proportionnelle au nombre de ses agents », c'est-à-dire des sections anatomiques mises en mouvement, « tout agent révélant une fonction » (D. C., 1. 24. 5, f. 5 ν), soit une certaine qualité du sentiment ou de l'émotion. En effet quand, dans *Mes Épisodes révélateurs*, Delsarte décrit la séquence gestuelle correcte à associer à la réplique « Eh ! Bonjour papa Dugrand », extraite des *Maris Garçons* – réplique qu'il estime devoir prononcer avec « surprise » et « rondeur militaire », mais aussi avec « gaîté » (D.C., 1. 26 b. 7, f. 1 ν ; Porte, 1992 : 56) –, les différentes parties du corps entrent en action, en concourant toutes ensemble à révéler le riche panorama intérieur : une première extension des bras vers le haut de telle façon à ce que les mains se lèvent au-dessus de la tête est en relation avec l'abaissement de la tête sur la poitrine et avec un rapide déplacement en arrière du buste, qui s'appuie sur la jambe postérieure ; la jambe, par conséquent, soutient la plupart du poids du corps. Seulement alors le bras s'étend vers l'objet d'attention. Plus précisément – note James Steele Mackaye pendant les leçons particulières que Delsarte lui donne – les mouvements « passionnels », c'est-à-dire ceux qui sont dictés par le sentiment ou par l'émotion et pas par une nécessité pratique (comme avaler de la nourriture) ou par une intention falsificatrice telle qu'exprimer un amour en réalité inexistant, « sont étroitement liés à un ensemble dont ils découlent et par lequel ils sont régis [...]. Ainsi si par le fait d'une émotion produite en nous à la vue d'un objet quelconque, la main se porte involontairement vers lui, *tout l'ensemble du corps* doit antérieurement à ce mouvement s'être modifié » (D. C., 12. 125 : p. 45)¹.

On peut donc affirmer que la sphère affective, quand elle est raffinée et lorsqu'elle s'exprime avec vérité, se manifeste à travers un mouvement intéressant l'organisme dans toutes ses sections. Il n'en est pas ainsi pour les gestes que Mackaye traduit comme « voulus » (D. C., 12. 125 : p. 45) et que peut-être, plus correctement, devrions-nous définir comme le résultat du *ratio* ou d'une exigence pratique, qui « sont indépendants de

tous autres mouvements » (D. C., 12. 125 : p. 45) ou, mieux, qui ne sont produits que par une partie circonscrite du corps. Ces gestes, indispensables à la vie quotidienne, sont peu considérés par Delsarte.

La question que nous venons d'exposer peut soulever un doute. J'ai démontré déjà en 1996 que, pour le maître français, l'art est la représentation sensible de l'archétype et que ce dernier dans la nature ne peut être découvert que « sous » l'écorce des apparences : toute la création ne reflète pas l'Idée ; d'elle, dans le « réel », il ne reste que des traces disséminées. J'ai prouvé aussi que seuls les corps dotés d'articulations libres et agiles sont capables d'exprimer des parcours intérieurs riches et complexes (Randi, 1996 : 25-38, 102-110). Mais il y a des textes théâtraux ou para-théâtraux dans lesquels un ou plusieurs personnages n'ont pas un caractère archétypal ; par exemple, on peut en trouver un, dont l'âme n'est pas souple et articulée et qui, par conséquent, ne peut pas être représenté par de beaux mouvements, effectués par le corps entier, idéaux. Delsarte résolve le problème en amont. Il ne faut pas représenter n'importe quel texte : la dramaturgie doit être sélectionnée. Ne sont appropriées que les œuvres dans lesquelles les personnages jouissent d'un caractère d'« universalité », sont dépouillés de tout ce qui pourrait les individualiser, sont élevés à des figures presque abstraites dans leur absoluité, deviennent des « typisations » d'un caractère psychique fondamental.

Selon Delsarte, le geste idéal – geste que l'interprète théâtral a le devoir d'accomplir – n'est pas seulement produit par la machine anatomique entière : il exige aussi autre chose. On le comprend, par exemple, en lisant le document intitulé *École de Delsarte. Notes et Compte-Rendu de ses Cours*. La mimique parfaite de la haine y est décrite : les épaules s'élargissent, les coudes s'arrondissent, une jambe avance (ou en certains cas se rapproche de l'autre) ; si en outre dans la haine il y a aussi une nuance d'astuce, la tête s'incline, l'index se déplace, etc. (cf. D. C., 11. MSS GROUP 1301 : p. 25-26) : tout le corps participe, collabore au résultat. Puis, une observation est ajoutée : une des caractéristiques fondamentales du geste idéal est l'harmonie, et « le geste est harmonique par la multiplicité des parties qui concourent à sa formation » : « l'accord parfait est », aussi, « dans la *consonance* des trois agents, tête, torse, membres » (D. C., 11. MSS GROUP 1301 : p. 23)². En d'autres termes, l'harmonie du mouvement implique qu'il soit effectué par la *multiplicité des parties* dont l'organisme se compose (tête, torse et membres), mais, en plus, que les différentes sections agissent de manière *consonante*, c'est-à-dire en succession et en obéissant toutes à une même impulsion³. Si nous comprenons bien, la consonance recherchée entre les mouvements se réalise quand les lois d'opposition ainsi que celles que Stebbins aurait définies de succession sont respectées, lois qui souvent coexistent dans un même geste ou dans une même séquence : la première prévoit que l'équilibre soit maintenu

en balançant par exemple le recul d'une jambe par l'avancée du corps (cf. D. C., 12. 86 : p. 181-183) ; la seconde que le mouvement s'écoule sans solution de continuité d'une articulation à l'autre. Quand l'homme accomplit ses actions comme une marionnette manœuvrée par plusieurs marionnettistes, c'est-à-dire, lorsque les zones anatomiques suivent simultanément différentes impulsions, le mouvement, « cassé », est l'expression du *ratio* que Delsarte dévalue en tant que faculté trop conventionnelle et humaine, caractérisée par un rythme discontinu et brisé⁴.

De Delsarte à la *modern dance*

On trouve l'idée du corps « total » plusieurs fois aux dix-huitième et dix-neuvième siècles. Tout d'abord chez Johann Jacob Engel, dont les *Ideen zu einer Mimik* ont été traduites en français en 1794, dans le célèbre essai *Über das Marionettentheater* d'Heinrich von Kleist (1810) et aussi dans la *Théorie de la démarche* d'Honoré de Balzac (1833). Bien que l'idée d'une dynamique fondée sur des sections *consonantes* entre elles et dont le rôle principal est d'exprimer les parcours de l'âme ne soit pas exclusivement de Delsarte, c'est grâce à lui qu'elle s'est répandue dans la danse, où elle a conquis, au XX^e siècle, une importance fondamentale. En vérité, toute la *modern dance* n'est pas disposée à admettre sa propre dette envers le maître français, mais sans aucun doute elle en subit l'influence (à travers le *delsartisme*). La pensée de Delsarte, pénétrée en Amérique grâce à l'apport de James Steele Mackaye, qui pendant l'été 1870 était rentré de France où il avait suivi des leçons particulières avec le vieil enseignant, eut un énorme succès aux États-Unis. Le système originaire se modifia sensiblement et, appelé *delsartisme* ou *Delsarte System*, il devint une activité physique visant à donner aux personnes qui la pratiquaient la souplesse des mouvements et en même temps la sérénité et l'harmonie intérieures. Le *Delsarte System* fut appliqué aussi dans le domaine du spectacle et notamment dans les formes de la pantomime, de la récitation et du *statue-posing*⁵.

Avec Genevieve Stebbins, le système, désormais dépourvu en grande partie de la profondeur de pensée qu'il avait à l'origine et réduit à une espèce de gymnastique pour femmes, est employé pour la première fois comme une méthode théorico-pratique de l'art de la danse. Élève de Mackaye et d'un autre étudiant de Delsarte, soit l'Abbé Delaumosne, et ensuite auteure de *Delsarte System of Expression*, Genevieve Stebbins voit le pédagogue français comme le détenteur de la science – utilisable au théâtre ou dans un cadre para-théâtral –, d'exprimer à travers le corps (ou, plus précisément, à travers sa dynamique) un parcours émotif (cf. Ruyter, 1993). Genevieve Stebbins – théoricienne de valeur limitée – néglige plusieurs aspects traités par Delsarte : si le geste « sincère » a un caractère universel ou si, au contraire, il est lié à l'*hic et nunc* ou de toute façon à l'évolution sociale ; et, tout d'abord, si la « sincérité » est (dans la vie quotidienne ou sur la scène) un produit nécessaire ou pas.

Elle estime que Delsarte ait tiré l'idée de la relation entre la sphère intérieure et celle extérieure de la loi des correspondances swedenborgienne et qu'il l'ait appliquée à l'art de l'expression humaine⁶. Selon les principes énoncés par le voyant suédois – principes qu'il expose aussi dans une œuvre publiée en français déjà au XVIII^e siècle (Swedenborg, 1786) – le sensible (microcosme) refléterait, en proportions réduites et selon un module défectueux, la structure de l'univers (macrocosme) : non seulement dans la conformation générale, mais, jusque dans chaque partie de la nature, il existerait une correspondance profonde. Un Ciel supérieur recevrait la lumière directement de Dieu. Par de successives émanations, elle se réverbérerait sur d'autres sphères célestes, de moins en moins lumineuses et parfaites. Dans le domaine de la création, l'homme serait l'être le plus représentatif de l'architecture surhumaine. Elle se répandrait sur l'homme intérieur, c'est-à-dire sur la morphologie psychique de l'individu (affections et pensées). Les sentiments et les idées, quant à eux, s'exprimeraient dans le corps. Les animaux, les végétaux et les minéraux se situeraient à un niveau inférieur, où le Divin se manifesterait de manière plus réfractée. Du Premier Moteur aux stades plus infimes de la création, il existerait donc une échelle hiérarchique, mais aussi sur le dernier échelon il resterait quand même un souvenir, si opaque soit-il, de la désinence céleste.

Il est possible que Delsarte ait vraiment connu l'œuvre du philosophe suédois⁷. Mais cela n'empêche pas qu'il tire ses idées de l'émanationnisme néo-platonicien, un courant bien connu par Delsarte et souvent cité dans ses manuscrits. De toute façon, à partir de Genevieve Stebbins, sa pensée est fréquemment ramenée au mysticisme swedenborgien.

Dans cette perspective, Genevieve Stebbins pense que si le corps humain est le microcosme sur lequel se réverbère le macrocosme, la même unité que l'on peut relever dans l'univers se trouve aussi en lui-même, pour le moins en puissance. Le noyau focal à partir duquel l'énergie est transmise aux parties environnantes est le diaphragme, « le grand muscle central, le haut de l'estomac et la base des poumons », qui « en montant et en descendant, en se contractant et en se relaxant, [...] emporte, ensemble, tous les muscles unis » (propos de Stebbins reporté par Shelton, 1981 : 14). Si le point de départ du mouvement est le diaphragme, identifié comme le nœud névralgique de l'émotion, sa rythmique peut entraîner la dynamique du corps entier⁸, dont Genevieve Stebbins s'obstine à rendre actives en premier lieu les régions (torse, parties latérales, etc.) les moins exploitées par le ballet.

Grâce à l'enseignement et aux écrits de Stebbins, nous sommes donc propulsés à l'intérieur d'un aspect clé de la *modern dance*. Exactement comme Delsarte, de nombreux fondateurs de l'avant-garde orchestrale de notre siècle souhaitent l'obtention d'un corps envisagé comme unité, comme organisme des parties interdépendantes. Cet objectif est

pensé parfois comme but final, parfois comme utopie ; selon quelques-uns, il peut être obtenu, selon d'autres il demeure inaccessible. Dans les deux cas, la « reconstruction » d'un corps unitaire constitue un pôle vers lequel adresser ses propres efforts. Autrement dit, beaucoup de protagonistes de la *modern dance* aspirent à la conquête d'un corps « total » que quelques-uns estiment possible et que d'autres croient illusoire (mais en même temps un moyen de stimulation). Cela ne constitue pas une banale fin technique. Cet objectif cache quelque chose en plus : le cauchemar propre de l'homme moderne, de l'éclatement de l'égo, de la schizophrénie, de la perte d'un centre, du « manque à être » dont, avant Lacan, parlait Artaud. La tentative de réédifier un corps qui soit vraiment un organisme et non pas une simple somme de parties, reflète la soif de retrouver, grâce au geste artistique, un égo centripète, un noyau psychique indivisé. Il en découle la recherche d'une structure anatomique unitairement conçue, dotée d'un axe (identifié tantôt par le plexus-solaire, tantôt par le diaphragme ou par le barycentre et par beaucoup de protagonistes de la *modern dance*, comme par Delsarte, considéré la zone dans laquelle le sentiment, la passion, les affections se condensent) à partir duquel le mouvement rayonne le long de tous les muscles, de toutes les articulations, de tous les nerfs, en exprimant avant tout la dynamique émotive. Suivre ce corps « glorieux » (ainsi le définit Martha Graham, en reprenant évidemment une expression paulinienne, Graham, 1991 : 16) signifie rechercher la structure unitaire et centralisée, aujourd'hui perdue, que l'égo possédait avant Descartes.

Ruth St. Denis, dont le pseudonyme artistique (son nom étant Ruthie Dennis) est curieusement la somme du nom biblique Ruth et du mystique Denys l'Aréopagite, que Delsarte déclare être la source primaire de sa pensée, est influencée par une éducation delsartiste. Indirectement élève d'Aurilla Concord Poté, elle assiste à un spectacle « Delsarte » proposé par Genevieve Stebbins dont elle parlera comme étant une des plus belles expériences de sa vie (*cf.* Ruyter, 1979 : 58). Ruth St. Denis en conservera un souvenir vivant pendant longtemps, s'il est vrai que les sujets de deux des danses données au cours de cette soirée reviendront à une distance d'une décennie dans sa première chorégraphie. Le delsartisme n'est pas non plus abandonné par la suite par Ruth St. Denis, qui accueille Mrs. Hovey, experte d'esthétique et de pratique delsartistes, comme enseignante de l'école Denishawn (*cf.* Ruyter, 1979 : 58 ; Shawn, 1974 : 12-13 ; Shawn, 1979 : 62-63), école dont le nom, comme on le sait, est la fusion de ceux des deux fondateurs : Ruth St. Denis et son mari, Ted Shawn.

Cela étant dit, il n'est pas difficile d'imaginer où confluent les recherches de la chorégraphe américaine : dans sa danse – comme l'observe justement Silvana Sinisi – « le corps devient le miroir de l'âme à travers un mouvement qui trouve son centre névralgique dans la partie supérieure du corps, à la hauteur du plexus-solaire, pour se propager dans toutes les autres parties et engendrer en succession d'autres mouvements »

(Sinisi, 1993 : 113). Les mouvements « à succession » (dont déjà Genevieve Stebbins avait parlé) deviennent pour certains protagonistes de la *modern dance* l'expression de la dynamique intérieure la plus élevée. Ruth St. Denis insiste sur la beauté du geste curviligne et donc, encore une fois, jamais interrompu, jamais cassé, rond, en rappelant à l'esprit la *Théorie de la démarche* de Balzac, où il est question de ce geste comme du seul ayant de la grâce et dont la légèreté renvoie à d'analogues qualités intérieures.

Même chez Ruth St. Denis l'action savante du corps conserve une forte signification théologique : manifestation du divin, il devient le véhicule transparent d'une Volonté supérieure, « un instrument rythmique et impersonnel de la révélation spirituelle » (St. Denis, 1939 : 52)⁹. Nous connaissons la démarche à partir de laquelle l'artiste américaine se familiarise avec Delsarte ; elle part du scientisme, une doctrine fortement dualistique, où elle raconte s'être perçue telle la victime d'un conflit où le physique et l'esprit se disputaient la suprématie. Ensuite, elle commence à fréquenter des doctrines orientales où l'affrontement trouve sa résolution dans une tri-unité, dans laquelle le cœur (l'âme) sert d'anneau de jonction entre les deux pôles en lutte. C'est le point de contact avec Delsarte, mis en évidence par Shawn dans *Every Little Movement*, véritable hommage au maître français. En répétant la leçon delsartienne, avec quelques variantes, Shawn soutient que la tripartition de l'homme intérieur, formé d'une sphère vitale, d'une émotive et d'une autre intellectuelle, se reflète sur le corps, dont le torse est le plus relié au pôle affectif et passionnel quand on le considère dans son ensemble. À Delsarte, le chorégraphe américain attribue un ultérieur principe : « propulseur » et « récepteur » de l'organisme, le torse est le point d'où partent et retournent les mouvements « à succession », auxquels revient l'expression des impulsions du cœur :

Par *succession* on définit tout mouvement qui, passant à travers le corps entier, à travers chaque partie du corps, imprime chaque muscle, chaque os, chaque articulation ; il s'agit du mouvement fluide, à vague. C'est le plus grand ordre de mouvement pour l'expression de l'émotion, et l'introduction dans la danse de cette découverte de Delsarte fut une des principales forces vers la formation du type de danse appelé *American Modern* (et *German Modern*). Les successions sont de deux principaux types : de véritables successions, partant du centre et travaillant vers l'extérieur, et des successions inverses, partant d'une extrémité et travaillant vers l'intérieur, vers le centre. Le Bien, le Vrai, le Beau et toutes les expressions émotives normales utilisent les successions ; le mal, la fausseté, l'insincérité, etc. utilisent les successions inverses (Shawn, 1974 : 34-35).

Puisque *Every Little Movement* est la *summa* des théories provenant de l'Amérique à partir de la pensée de Delsarte et produites dans le domaine de la danse, le passage semble revêtir une valeur qui n'est pas négligeable.

Si Stebbins, St. Denis et Shawn déclarent explicitement les sources de leurs conceptions en matière d'art, d'autres les occultent. C'est le cas de Isadora Duncan, dont Allan Ross Macdougall a analysé les contacts avec le delbartisme, un courant qui imprégnait le théâtre américain à l'époque (MacDougall, 1960)¹⁰. De la pensée de l'auteur français disparaît le côté le plus rigide et conservateur, celui qui s'inscrit dans une doctrine religieuse codifiée, de laquelle Duncan, éduquée à l'agnosticisme de Robert Ingersoll et successivement lectrice de Rousseau, de Nietzsche et de Walt Whitman, fuit pendant toute sa vie. Elle conserve, toutefois, les plus fécondes idées delbartiennes.

Duncan est convaincue que la dynamique du corps puisse exprimer avec sincérité l'âme humaine ou être, au contraire, un mouvement stérile et insignifiant. Seulement dans le premier cas elle est vue positivement. Le terme *âme* indique non pas une faculté intérieure détachée de la chair, mais plutôt dense de pulsions sensuelles, imprégnée de passion, en récupérant dans la substance la consonance terminologique du latin *anima - animal*.

Le geste en mesure d'exprimer avec sincérité le panorama intérieur investit l'organisme dans sa totalité et a sa propre source dans le plexus-solaire, le cratère de la force motrice, le lieu où les émotions se condensent. Le danseur doit apprendre à y concentrer l'énergie et à la laisser sortir, transformée en mouvement. Alors – écrit Duncan – en recourant à des expressions rappelant de près certaines esthétiques néo-platoniciennes – « la chair devient lumineuse et transparente » (Duncan, 1969 : 51) ; quand l'âme « dans son pouvoir divin, [...] possède complètement le corps, elle le convertit en un nuage lumineux en mouvement et il peut ainsi se manifester dans la plénitude de sa divinité » (Duncan, 1969 : 51-52), et le corps dansant devient la manifestation lumineuse de l'âme. L'objectif ardu mais indispensable de la technique, donc, est de rendre le physique docile, conciliant, disponible à se laisser modeler par le dynamisme intérieur. Ce qui est obtenu par les adultes à travers la technique, les enfants, les animaux et les éléments naturels (les vagues de l'océan ou les arbres secoués par le vent) savent l'obtenir naturellement puisqu'ils ne sont pas contaminés par la soi-disant civilisation. C'est de là que part la violente contestation du ballet, vu comme la fabrique d'un « mouvement artificiel mécanique », d'un corps de marionnette, « fait en acier » (Duncan, 1927 : 165). Fausse et insincère, antinaturelle, la machine anatomique du protagoniste du ballet, formée de parties sans relation, est, selon Duncan, l'exact contraire du corps modelable et « transparent » du danseur qu'elle préfère (Duncan, 1927 : 164-165).

Tout comme pour Delsarte, pour Duncan aussi l'art le plus élevé est l'art classique. Ses principes, dictés par la nature, seraient valables aujourd'hui encore. On peut répéter en se référant à la conception d'Isadora Duncan ce que Umberto Artioli écrivait à propos de la pensée de Delsarte : « [L'art] peut renaître si, après avoir abandonné la voie stérile de l'imitation, on revient à ausculter le modèle d'où les ancêtres avaient extrait leur leçon » (Artioli, 1993 : 39).

Une formidable élève de la Denishawn comme Martha Graham n'échappe pas à l'influence delstartiste. En partant du principe que la technique « n'a qu'un but : entraîner le corps à répondre à n'importe quelle exigence de l'esprit » (propos de Graham reportés dans Garaudy, 1973 : 104), Martha Graham en élabore une appropriée. Comme pour Stebbins (*cf.* Stebbins, 1893), le fondement réside dans l'acte qui autorise la vie même, c'est-à-dire le souffle, acte qui implique un mouvement d'expansion (inspiration) et un mouvement de contraction (expiration). Les poumons en sont l'instrument de diffusion, mais tout le torse obéit à la dilatation et à la contraction que ceux-ci lui imposent. De ce mouvement primordial, de cet incessant flux et reflux engendré par le torse, une cavité dans laquelle se condensent les émotions, doit dépendre – selon la chorégraphe américaine – l'action de tout le corps. En partant du centre, pôle de la passion et du sentiment, le mouvement doit se répercuter sur les parties périphériques, c'est-à-dire sur les membres et sur la tête (chez Graham tout comme chez Duncan, différemment de Delsarte, la passion et les instincts sexuels ne semblent pas du tout se situer sur un échelon plus bas par rapport à « l'âme pure », sur l'existence de laquelle, du reste, elles nourrissent quelques doutes). De cette façon l'organisme devient un tout, dont chaque partie est coordonnée aux autres et il dépend d'un « feu » central. Si en effet « il y a une unité » dans le cosmos, le devoir du chorégraphe est celui de trouver les moyens pour « communiquer cela », les « symboles théâtraux » à « utiliser pour rendre cela évident » (propos de Graham, dans « Le rêve de l'unité perdue », 1982 : 20-22). Quand ensuite « on voit une personne sur scène qui possède cette intégrité », on assiste à un spectacle « glorieux » (Graham, 1991 : 16).

Pour autant qu'il soit parfait, le corps cependant reste toujours limité, renfermé dans ses précises limites. Même s'il atteint la plus haute unité, il s'agit toujours d'une prison, d'une barrière, d'un lieu de constriction. Martha Graham pose quelquefois l'accent sur cet aspect dans ses chorégraphies. Et alors nous disposons de certains de ses chefs-d'œuvre. *Lamentation*, par exemple, un solo de 1930, où la danseuse porte un costume constitué d'un tube d'étoffe élastique qui s'étend de la tête aux pieds, en mesure de souligner d'un côté la compacité du corps exhibé, son être « un tout », et de l'autre sa tragédie, due à l'impossibilité de sortir de ses propres et étroites limites.

Malgré les différences fondamentales qui caractérisent la danse américaine et la danse allemande, toutes deux partagent certains points de vue dont Delsarte semble être l'inspirateur. L'introduction du delbartisme en Allemagne est due surtout à la *Körperbildung* (formation physique) féminine, notamment à travers Bess Mensendieck et Hade Kallmeyer, expertes de la « gymnastique harmonique » élaborée par Genevieve Stebbins, dont elles avaient été élèves (cf. Casini Ropa, 1988 : 61-65).

Un texte visionnaire de Wedekind au titre curieux de *Mine-Haba*, en langue indienne *Eau riante*, achevé en 1900, précède de peu l'expérience de la *Körperbildung*. Dans un parc isolé du reste du monde – lieu d'initiation, symbole de l'Éden – un grand nombre de jeunes filles est initié à la danse et à la musique. On leur enseigne que « les hanches représentent le point central ; celui-ci doit rester immobile. Tous les autres mouvements aussi bien du tronc que des jambes jusqu'à la pointe des pieds doivent partir des hanches d'où ils seront voulus et commandés ». Jusqu'au point de « penser avec les hanches » (Wedekind, 1969 : 91-92). On imagine le récit écrit par l'une des fillettes à l'âge de soixante-trois ans. Elle se souvient que « lorsqu'une d'entre nous disait « je », elle voulait dire elle toute entière, de la tête à la pointe des pieds. Nous sentions notre « je » dans les jambes et dans les pieds presque encore davantage que dans les yeux et dans les doigts » (Wedekind, 1969 : 113). Le corps, alors, dans la situation d'extrême bonheur, de quiétude, de plénitude et d'unité intérieure caractérisant la vie dans le parc, est un tout unique dont les mouvements naissent des hanches. Il semble ne pas pouvoir exister d'harmonie intérieure en absence d'une unité extérieure dominée par le centre.

Curieusement le premier grand protagoniste de la danse libre allemande, Rudolf Laban, est initié au delbartisme à Paris (cf. Casini Ropa, 1988 : 78 ; Bentivoglio, 1985 : 56).

Quand Laban analyse le mouvement du corps humain, il en distingue deux types essentiels, très similaires à la dyade *succession - reverse succession* pensée par Shawn : les mouvements centrifuges, partant du centre, du torse, pour se répandre vers les extrémités (*free flow*) et les mouvements centripètes (*bound flow*), générés par la périphérie et dirigés vers le buste, dans un mouvement de concentration ou de repliement sur soi-même. Les deux sont utilisés dans la danse de Laban, et dans les deux cas la structure anatomique doit agir comme un tout organique : chaque partie doit être coordonnée avec les autres et avec l'ensemble comme un musicien avec le reste de l'orchestre. Cette condition (reprise par l'élève et pendant une certaine période compagne de Laban, Mary Wigman, dont John Schikowski observe les « mouvements centrifuges », et dont l'élanement « traverse en tout moment le corps entier et semble se libérer à la pointe des doigts » (Schikowski, 1926 : 142) peut engendrer différentes situations : toutes les parties peuvent faire confluer leurs propres forces dans un geste unique, ou bien l'une d'elle peut exécuter un « solo », pendant que les autres parties restent en attente ou effectuent un simple accompagnement ou un contrepoint.

Laban conteste la conception du ballet, selon laquelle, à son avis, le danseur se déplace dans l'espace en suivant un projet défini sans y avoir contribué et construit uniquement en fonction de pures raisons formelles, « ornamentales », de superficielle beauté extérieure. Sans aucun doute la dynamique du danseur trace dans l'air un dessin, mais elle doit être bâtie, selon Laban, sur la base des significations internes du mouvement et de la condition psychologique et non pas d'un modèle conventionnel de beauté formulé *a priori*. Encore une fois, donc, on insiste sur le corps comme un instrument de manifestation des émotions (le concept sera encore plus profondément souligné par Wigman, pendant une certaine période élève de l'Institut Jaques-Dalcroze, dont le fondateur devait avoir puisé dans le delbartisme¹¹ : toute trace de *fabula* disparaît des chorégraphies de l'artiste allemande, afin d'en faire émerger exclusivement la plus pure affectivité, le tracé émotif dans sa limpidité immunisée par l'histoire, l'évènement, l'anecdote).

Mais même dans ce cas, comme pour Duncan et Graham, l'émotion, le sentiment dont la danse est porteuse a une charge fortement et délibérément sensuelle. Et puisque, en suivant la topographie anatomique delbartienne, les jambes constituent la partie vitale par excellence, elles jouent un rôle très important dans le domaine expressif. On récupère ainsi un trait caractéristique du ballet, mais dans une optique renversée. Souvent dans cette dernière typologie de spectacle le but de l'interprète est de s'éloigner le plus possible du sol, dans une tension vers le haut dans le sens physique, mais aussi dans le sens métaphorique, c'est-à-dire comme espace métaphysique. Après avoir inventé les pointes et perfectionné la technique du saut, on a cherché sciemment à se détacher du sol et souvent cela a voulu signifier une tentative de s'éloigner de ses connotations mondaines et matérielles, et les jambes ont au fur et à mesure favorisé cet objectif. Chez beaucoup de protagonistes de l'avant-garde orchestrale, au contraire, on récupère le contact avec le sol. On travaille, même, pieds nus, afin que l'adhérence avec le sol soit maximum, on recourt beaucoup à la chute, on joue en somme avec tous les niveaux de l'espace, y compris le niveau inférieur, négligé par le ballet. Uniquement en retrouvant le contact avec le « bas », avec la force, avec l'énergie terrestre, on estime qu'il soit possible d'atteindre la sphère supérieure et d'exprimer l'émotion. En d'autres termes, la descente est considérée indispensable pour la montée, pour l'obtention de ce que Duncan, en paraphrasant Nietzsche, définit « extase dionysiaque » (Duncan, 1927 : 152), en la distinguant de l'« extase lyrique » (Duncan, 1927 : 151) de compétence de la musique. Curieusement, donc, en accueillant justement le principe delbartien de la nature vitale des jambes, l'avant-garde orchestrale du XX^e siècle formule une des ses théories fondamentales, totalement absente des méditations et de la pratique pédagogique et scénique du maître du XIX^e siècle¹².

Ce qui dans une grande mesure reste delbartien dans la nouvelle danse est une conception du corps soustraite aux codes du ballet fondés sur les principes de la fragmentation. Certains des artistes de l'avant-garde historique sont disposés à reconnaître leur propre dette envers Delsarte. Étant donné l'inexistence d'une théorisation delbartienne directe dans le domaine de la danse, les chorégraphes du début du XX^e siècle arrivent à saisir que la centralité du geste dans la poétique et dans la démarche pédagogique et scénique delbartiennes peut constituer un point sur lequel se reposer pour reverser sa théorie et sa praxis dans la sphère orchestrale. Implicitement ils ont compris que le magistère de l'auteur de *Mes Épisodes Révélateurs* ne fonctionne pas seulement au niveau de particulières spécialités d'expression, mais que, fondé sur une conception radicalement unitaire, il concerne toute la palette de l'art.

Notes

1. Nos italiques. Il est évident qu'il s'agit de notes prises à Paris puisque Mackaye écrit en français. Il est probable qu'il transcrive directement les mots de Delsarte pendant les leçons ; les feuillets en français vraisemblablement ne sont pas ses comptes-rendus personnels ou ses reconstructions (dans ce cas, naturellement, il écrit en anglais).

2. Nos italiques.

3. D'analogues affirmations, même si plus cryptiques, se trouvent aussi dans D. C., 12. 86 : p. 172-173.

4. Sur le concept de *ratio* et la différence terminologique par rapport au terme *intellect* dans la pensée delbartienne, cf. Randi, 1996 : 42-43. Sur le rapport entre le mouvement « de marionnette » et l'absence d'un corps « entier », note Mackaye pendant les leçons de Delsarte : « Moins un acteur met en jeu d'articulations, le plus il se rapproche de la marionnette » (D. C., 12. 125 : p. 59).

5. Mackaye tint des conférences et des leçons sur le système delbartien. C'est avec lui que naît le delbartisme. Ses collaborateurs, dans le sens large du terme, sont Lewis B. Monroe et William R. Alger. Leur activité se situe au cours des années soixante-dix du XIX^e siècle. Pendant la décennie suivante, ce fut Genevieve Stebbins qui tint les brides du mouvement delbartien aux États-Unis. Parmi les représentants de la dernière phase, on trouve Henriette Russel, chez laquelle étudia Ted Shawn, qui l'invita à parler aux élèves de la Denishawn School (cf. Ruyter, 1979 : 17-30).

6. « J'ai appris très peu de Delsarte, mais ce peu était exactement ce dont j'avais besoin et cela fut la clé de voûte de tous les systèmes parfaits. Je me réfère à la Loi des Correspondances dans la trinité, appliquée à l'art de l'expression humaine » (Stebbins, 1977 : 397).

7. Nous avons retrouvé le nom de Swedenborg dans D. C., 12. 13, à partir de f. 14r. On en parle dans les pages écrites en anglais, c'est-à-dire dans les pages qui, différemment de celles écrites en français au même cahier, n'ont probablement pas été notées pendant les leçons de Delsarte. Nous ne pouvons pas exclure la possibilité que Stebbins ait trouvé le nom de Swedenborg parmi les papiers delsartiens de sa propriété, s'il est vrai, comme l'écrit Edgar Werner, que la veuve de Delsarte lui remit plusieurs manuscrits de Delsarte (cf. Werner, 1892 : 60).

8. Sur les mouvements d'évolution (équivalents aux mouvements de *succession* chez Shawn) : Stebbins, 1977 : 263-264.

9. L'influence que St. Denis subit de Stebbins est analysée par Shelton, 1978.

10. Gordon Craig écrit avoir trouvé un livre de Delsarte chez Isadora Duncan et croyait qu'il était une source d'inspiration pour elle. Il tisse ensuite les louanges de la pensée delsartienne (Rood, 1978 : 251). Comme l'observe Silvana Sinisi, « le nom de Delsarte n'apparaît jamais dans l'autobiographie de Duncan. [...] J. Martin [...] tend à accréditer une ascendance delsartienne au sein de la famille, en s'inspirant d'un passage de l'autobiographie de Duncan dans lequel elle mentionne une tante chez laquelle on tenait des *récitais* de musique et de poésie » (Sinisi, 1993 : 107-108, note 4). Dans Shawn, 1974 : 79-80, l'auteur se réfère à un article publié dans « The Director » en mars 1898, où l'on trouve le texte d'une interview avec Duncan, pendant laquelle la jeune danseuse reconnaît sa propre dette envers Delsarte.

11. Selma Odom dans son intervention à un colloque consacré à Delsarte (Stuttgart 10-15 novembre 2011) a expliqué que dans la bibliothèque de Dalcroze à Hellerau se trouvent des volumes des élèves de Delsarte qui, dans quelques cas, contiennent des notes écrites de la main de Dalcroze, témoignant qu'il les a lus et en a effectué des réflexions.

12. Le delsartisme intéresse les lieux les plus différents du monde : en Russie, la pensée de Delsarte pénètre à travers les écrits de Sergej Volkonskij consacrés à Delsarte, mais on sait peu de sa diffusion dans le milieu de la danse, alors que sa transmission est manifeste en ce qui concerne le théâtre, comme l'a démontré Fausto Malcovati dans son intervention au colloque *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, tenu à Verone et à Padoue le 13 et 14 décembre 2011. En Inde, on découvre quelques traces du delsartisme dans la danse après la très longue tournée de la compagnie de Ruth St. Denis et Ted Shawn pendant les années 1925-1926, comme l'a mis en lumière Tiziana Leucci dans une étude qu'elle a proposée au même colloque. Cf. aussi Leucci, 2005 : 254-256. Les chorégraphes français arriveront plus tard qu'aux États-Unis ou qu'en Allemagne à s'ouvrir aux nouvelles idées dans le domaine orchestrique, mais quand ils le feront, ils accueilleront Delsarte comme une figure fondamentale. Cf. la préface de Dominique Dupuy à Porte, 1992 : VII. Même des danseurs d'une génération plus jeune que celle de Dominique Dupuy attestent avoir été formés par des maîtres très sensibles à certains principes de Delsarte et d'avoir appris certaines de ses convictions de poétique de ces maîtres. C'est le cas de Beatrice Libonati, protagoniste du *Tanzteather Wuppertal*, dont le témoignage à l'égard de sa formation chez Jean Cébron est très significatif dans ce sens. Elle aussi a pu être écoutée pendant le colloque cité ci-dessus.

Bibliographie

Les manuscrits cités sont conservés à la Delsarte Collection de la Hill Memorial Library de Baton Rouge en Louisiane (abréviation : D. C.). Ils sont disposés dans un *box* numéroté, dans un *folder* numéroté et ils sont souvent identifiés aussi par un numéro d'*item*. Par exemple, un manuscrit peut être conservé dans *box* 1, *folder* 24, *item* 6. La référence dans le texte de notre article sera alors : D.C, 1. 24. 6, suivie, le cas échéant, par le numéro de la feuille (f.) ou de la page (p.).

1. 24. 5 - Manuscrit dont l'*incipit* est *Les êtres ont reçu trois modes de révélation*. Il est conservé dans D. C., *box* 1, *folder* 24, *item* 5. La graphie ne semble pas être de Delsarte. Probablement il s'agit de notes prises par un élève pendant ses cours. Le manuscrit devrait remonter aux années cinquante du XIX^e siècle.
1. 26 b. 7 - Cf. 1. OS 36 c. 2.
1. OS 36 c. 2 - *Mes Épisodes Révélateurs, ou Histoire d'une Idée appelée à constituer la base de la Science et de l'Art*. Ce texte manuscrit de Delsarte, inachevé, se trouve dans D. C., *box* 1, *folder* OS 36 c, *item* 2. Seulement les deux premiers alinéas du texte se trouvent dans les deux premières feuilles du *box* 1, *folder* 26 b, *item* 7. Le manuscrit remonte aux années 1869-1871.
11. MSS. GROUP 1301 - Cahier manuscrit intitulé *École de Delsarte. Notes et Compte-Rendu de ses Cours*. Le manuscrit est daté 1839 et se trouve dans D. C., *box* 11 – MSS. GROUP 1301. Les comptes-rendus sont écrits par un élève toujours différent et ils sont contrôlés par un *Comité Rédacteur* approuvé par Delsarte.
12. 13 - Cahier manuscrit de James Steele Mackaye, conservé dans D. C., *box* 12, *folder* 13. L'*incipit* est *La nécessité d'un principe*. Alors que les feuilles en français sont presque certainement des notes prises par Mackaye pendant les leçons de Delsarte (ce qui, entre autre, nous indique que le cahier remonte à la période 1869-1870), il est plus douteux que les notes en anglais le soient aussi. Il se peut que parfois Mackaye, pendant la leçon, prenne des notes en anglais, en traduisant immédiatement les mots du maître, ou bien, qu'entre une leçon et une autre il écrive ses réflexions personnelles inspiré par ce qu'il a entendu pendant l'enseignement.
12. 84 - Cahier manuscrit de notes prises pendant la période 1869-1870 de James Steele Mackaye à Paris aux leçons de Delsarte, conservé dans D. C., *box* 12, *folder* 84.

12. 86 - Conférences tenues par Delsarte en 1855, dont le contenu est transcrit à la main dans un document intitulé *Cours de Mons. Delsarte*, conservé dans D. C., box 12, folder 86. Nous apprenons le lieu et la date des conférences par Alain Porte, ayant pu consulter une autre transcription des mêmes leçons, propriété de la famille Delsarte et effectuée par un certain Degard.

12. 125 - Cahier de notes prises par James Steele Mackaye pendant les leçons de Delsarte, reportant sur la première page une date (vraisemblablement le début de la rédaction) et un lieu : « Paris March 17th / 70 ». Le cahier est conservé dans D. C., box 12, folder 125.

ARTIOLI, Umberto (1993), *Contro l'arbitrio del significante : Delsarte e l'estetica dell'espressione*, dans Elena Randi (a cura di), *François Delsarte : le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni, p. 11-41.

BENTIVOGLIO, Leonetta (1985), *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi.

CASINI ROPA, Eugenia (1988), *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino.

DUNCAN, Isadora (1927), *My life*, New York, Garden City Publishing Company.

DUNCAN, Isadora (1969), *The Art of the Dance*, edited by Sheldon Cheney, New York, Theatre Arts Books.

GARAUDY, Roger (1973), *Danser sa vie*, Paris, Seuil.

GRAHAM, Martha (1991), *Blood Memory : An Autobiography*, New York, Doubleday.

LEUCCI, Tiziana (2005) *Devadasi e Bayadères : tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo)*, Bologna, CLUEB.

MACDOUGALL, Allan Ross (1960), *Isadora : A Revolutionary in Art and Love*, New York, Thomas Nelson.

PORTE, Alain (1992), *François Delsarte : une anthologie*, Paris, ipmc.

RANDI, Elena (1996), *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Padova, Esedra.

« Le rêve de l'unité perdue » (1982), *L'Avant-Scène – Ballet Danse*, n° 9 (juin-août), p. 20–22.

- ROOD, Arnold (edited by) (1978), *Gordon Craig on Movement and Dance*, London, Dance Books.
- RUYTER, Nancy Lee Chalfa (1979), *Reformers and Visionaries. The Americanization of the Art of Dance*, New York, Dance Horizons.
- RUYTER, Nancy Lee Chalfa (1993) *Genevieve Stebbins teorica, educatrice, artista della scena*, dans Elena Randi (a cura di), *François Delsarte : le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni, p. 85-101.
- SCHIKOWSKI, John (1926), *Geschichte des Tanzes*, Berlin, Büchergilde Gutenberg.
- SHAWN, Ted (1974), *Every Little Movement. A Book About Delsarte*, New York, Dance Horizons ; réimpression de la seconde édition, revue et corrigée, datée 1963 ; 1^{re} édition: 1954.
- SHAWN, Ted (1979), *One Thousands and One Night Stands*, New York, Da Capo Paperback.
- SHELTON, Suzanne (1978), *The influence of Genevieve Stebbins on the Early Career of Ruth St. Denis*, dans *Essays in Dance Research ; Dance Research Annual IX*, New York, Congress on Research in Dance.
- SHELTON, Suzanne (1981), *Ruth St. Denis. A Biography of a Divine Dancer*, Austin, University of Texas Press.
- SINISI, Silvana (1993), *Il gesto e l'anima*, dans Elena Randi (a cura di), *François Delsarte : le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni, p. 103-115.
- ST. DENIS, Ruth (1939), *An Unfinished Life. An autobiography*, New York, Harper & Brothers.
- STEBBINS, Genevieve (1893), *Dynamic Breathing and Harmonic Gymnastics : A Complete System of Psychological, Aesthetic and Physical Culture*, New York, Edgar S. Werner.
- STEBBINS, Genevieve (1977), *Delsarte System of Expression*, New York, Dance Horizons. Réédition de la 6^e édition, 1902. 1^{re} édition: 1885.
- SWEDENBORG, Emanuel (1786), *Les merveilles du Ciel et de l'Enfer, et des terres planétaires et astrales*, Nouvelle Édition traduite du Latin par A. J. P., Berlin, G. J. Decker. 1^{re} édition : 1758.

WEDEKIND, Frank (1969), *Mine-Haba oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen*, dans Frank Wedekind, *Werke in drei Bänden*, herausg. und eingel. von Manfred Hahn, Berlin, Aufbau, Band III (*Prosa: Erzählungen, Aufsätze, Selbstzeugnisse, Briefe*), S. 86-135.

WERNER, Edgar S. (1892), « Delsartism in America », *Werner's Voice Magazine*, n° 14 (March).

Benoît Gauthier
Université du Québec à Montréal / Université d'Ottawa

François Delsarte et le jeu classique de l'acteur

Le parcours de François Delsarte (1811-1871) débute à l'École royale de musique et de déclamation où il s'intéresse au chant. Mais le 28 décembre 1829, il est renvoyé de l'École : son larynx ayant subi une grave altération. Pour assurer sa subsistance, Delsarte est d'abord technicien à l'Ambigu-Comique puis, en mars 1830, il contracte un engagement comme acteur au Théâtre royal de l'Opéra-Comique. À la même époque, il s'attaque à la reconquête de son instrument vocal. En 1831, il s'engage dans une étude détaillée du fonctionnement de son larynx. Il s'inscrit à des cours de physiologie et d'anatomie à l'École de médecine de Paris : il s'intéresse alors non seulement au larynx, mais aussi aux appareils respiratoire et buccal, de même qu'à la physiologie de la respiration diaphragmatique. Il s'agit ici de la première étape du parcours d'élaboration de la « science » delsartienne. Bientôt, il parvient à maîtriser le mouvement ascensionnel du larynx sans souffrance et peut de nouveau chanter.

Delsarte désire révéler son expérience, la formaliser et la partager. En 1832, il abandonne définitivement la pratique théâtrale et décide de se destiner à l'enseignement. Ces cours s'adressent alors aux élèves chanteurs refusés ou congédiés du Conservatoire. De 1832 à 1839¹, Delsarte travaille à l'élaboration d'un système visant la représentation d'une association de l'ensemble du corps (voix, gestes et signes articulés). Dès lors, il débute un travail de notation, de classification



Cours de Monsieur Delsarte, leçons du 26 et 27 mai 1839. Notes et croquis de l'élève E. Patry (Delsarte Collection, Hill Memorial Library, Louisiana State University (HML). Box 11b, folder 135). Inédit.

minutieuse et de systématisation lui permettant de définir les lois de l'expression vocale et corporelle. Il y énonce des principes de relation entre les mouvements spirituels (propres aux sentiments et aux émotions) et ceux de la voix et du corps. À partir d'une grammaire de langages (signes agencés selon une typologie distinctive des passions), Delsarte établit une écriture des manifestations expressives de l'être. Ces langages lui permettent d'identifier la valeur des accentuations, des attitudes, des mouvements et fournit à ses élèves une codification et un moyen mnémotechnique permettant d'explorer et de corriger l'énonciation vocale et corporelle.

Chez Delsarte, le corps constitue un domaine de connaissances. Ce corps, objet de manifestations, perçu dans l'universalité de ses formes, devient l'instrument par lequel l'élève se familiarise avec ses formes déterminées (la plastique), ses fonctions (le rôle actif des agents expressifs) et ses propriétés (qualités propres de l'ensemble de phénomènes). Le corps delbartien devient ainsi un vaste ensemble de réflexion.

On a souvent situé Delsarte à la source de la modernité. En effet, c'est à lui que des théoriciens du théâtre font remonter leurs études du XX^e siècle (Aslan, 2005 : 45-50) ; c'est aussi à lui que des historiens, que des praticiens et des généralistes² rattachent la modernité en danse. En effet, les travaux delbartiens correspondent à ce mouvement où le corps de l'interprète donne naissance à l'expression d'une passion en jeu. Mais, à ce jour, aucun commentateur n'a pris soin d'établir les assises de la conception delbartienne de l'expression à partir d'une typologie relevant de la philosophie classique du jeu de l'acteur. Pourtant, à la base, le système delbartien emprunte ses règles aux codes esthétiques de jeu rattachés aux canons de l'expression des passions, tels que définis par les XVII^e et XVIII^e siècles.

Principes de stylisation des passions

Au XVII^e siècle, l'étude de l'expression physiologique est fondamentale à l'activité de l'acteur, du peintre et du sculpteur, et puisque chaque passion et chaque idée correspond à une forme plastique particulière, l'interprète est appelé à identifier l'expression et à la reproduire à l'intérieur de son cadre expressif. Au théâtre, le corps de l'interprète, objet de déchiffrement, a pour fonction d'extérioriser le sens caché de l'âme.

À cette époque, le théâtre partage son univers avec l'éloquence de la chaire et du barreau : aussi, l'éloquence de l'âme et de la passion se joignent-elles aux modalités théoriques et analytiques issues des règles de traités de rhétorique³ afin de former une typologie par laquelle le corps procède à la mise en oeuvre de règles propres à la formation d'un corps éloquent.

L'acteur en formation est appelé à se référer à des guides à l'intérieur desquels il est possible d'identifier certains préceptes relevant du maintien de la tête, du mouvement des yeux, des sourcils, de l'action des mains et de l'attitude d'ensemble du corps. Aussi existe-t-il au XVII^e siècle des ouvrages présentant une série de prescriptions où le jeu codifié est comparable à celui de l'orateur, de l'avocat ou du prédicateur : la voix et la mimique étant soumises aux règles de la déclamation. Les ouvrages de Grimarest⁴ (1659-1713), de Michel Le Faucheur⁵ (1585-1657) et de René Bary⁶ (16...-1680) soulignent l'influence considérable que les règles et les conventions de l'*actio* oratoire exercent sur l'orateur et le jeu de l'acteur. En somme, à cette époque, les fondements mêmes de l'art de l'acteur, se réclamant de savoirs et de codes associés à l'art de l'orateur, définissent et soulignent le dynamisme de l'interprétation.



Austin, 1806 : IX, planche 9.

Guides de représentation des passions

Pour l'acteur, la méthode à adopter en vue de l'étude d'un rôle est de l'ordre de l'analytique et du kinesthésique : l'acteur s'efforce d'appliquer des formes conventionnelles de diction, de gestes et d'attitudes afin de donner forme à son personnage.

Alors qu'il étudie ses répliques, l'acteur met en pratique un procédé d'*iconographie référentielle*⁷. Ce procédé permet à l'acteur, à partir d'une classification de figures passionnelles, de sélectionner et de reproduire le modèle qui correspond le mieux à la situation à interpréter. Dans cet esprit, le procédé d'iconographie référentielle permet à l'interprète, à partir d'un répertoire codifié d'expressions faciales, de gestes et d'attitudes corporelles mémorisées, de reproduire les sentiments et attitudes du personnage en situation dramatique. Du même coup, par l'entremise de ce procédé, en se conformant à la valeur sémiotique des figures passionnelles, l'acteur s'assure de respecter les règles de bienséance.

Tout en puisant à même ce répertoire typologique à caractère physiognomique, l'interprète module consciemment et systématiquement la représentation de ces modèles via une séquence d'attitudes et de gestes déterminée par la situation dramatique et la

rythmique inhérente à la poésie dramatique. Dans son ensemble, l'interprète veut assurer une relation entre les mouvements de la pensée, du vocal et du corporel : orchestrer, selon un choix systématique de figures passionnelles, l'application d'une poétique de la voix et d'une physionomie en mouvement. En définitive, l'interprète est appelé à ordonner de façon séquentielle les mouvements passionnels, les uns à la suite des autres, selon le modèle exigé par le texte. La suite des figures passionnelles est ordonnée selon les principes d'une mimesis et d'une rhétorique adaptées aux coutumes de l'époque.

Toutefois, il importe de préciser que, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, le répertoire de signes conventionnels d'expression mimétique est relativement limité. En 1698, Charles Le Brun (1619-1690), directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture sous Louis XIV, prescrit un éventail détaillé d'expressions. Sa *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* propose un modèle théorique de type anatomo-physiologique où le corps est conçu tel un dispositif complexe qui ordonne les signes des passions. Le Brun écrit à cet effet :

[A]ujourd'hui, j'effaierai de vous faire voir que l'Exprefion est auffi une partie qui marque les mouvemens de l'Âme, ce qui rend vifible les effets de la paffion. // [...] Comme il est [...] vrai que la plus grande partie des paffions de l'Âme produifent des actions corporelles, il est néceffaire que nous fachions quelles font les actions du corps qui expriment les paffions [...] (Le Brun, 1982 : 2-3).

Le Brun s'affaire donc à fournir un descriptif détaillé, avec une rigueur toute mathématique, des indices qu'engendre telle ou telle passion sur la face apparente du corps.

Ces travaux de Le Brun eurent l'effet d'accroître les possibilités de représentations de type physiologique de la part externe de l'expression des passions, et du même coup imposèrent une forme de déterminisme physiologique. Conséquemment, des protocoles ou normes artistiques furent établis à la fois pour les peintres, les sculpteurs, les orateurs et les acteurs, protocoles qui présentent, planche après planche, l'empreinte des passions sur le corps.

À partir de la méthode de Le Brun, les artistes furent en mesure de représenter les passions primitives (amour, haine, désir, aversion, plaisir, douleur, etc.) et composées (crainte, espérance, désespoir, hardiesse, colère, ravissement, mépris, horreur, jalousie, etc.) d'après la représentation d'unités de mesure déterminant les variations qui caractérisent les traits d'expression.

Au cours du XVIII^e siècle, des voix s'élèvent contre ces acteurs dont le jeu se modèle sur une imitation, voire une simple simulation de signes extérieurs des passions. Des auteurs tels que Jean-François Marmontel (1723-1799), Jean-François de La Harpe (1739-1803), Jean Maudit, dit Larive (1747-1827) et Claude-Joseph Dorat (1734-1780) s'engagent dans un discours qui remet en question la nature même du jeu. Les acteurs qui affirment la prééminence dans le domaine de la « technique oratoire » sont dès lors souvent ridiculisés. L'imitation qui au XVII^e siècle avait prééminence devient au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle l'équivalent d'affectation, de contrefaçon, de simagrée. C'est alors que les conditions de la représentation théâtrale prescrivent de nouveaux modèles. Cette mise en jeu de l'expression engendre les conditions d'une nouvelle facture de jeu à la recherche de l'image idéale de l'acteur qui recourt à un type de jeu qui repose sur une esthétique de la *sensibilité*, conception qui envahit l'univers du spectacle théâtral et qui convoite chez les spectateurs une forme d'excitabilité.

Cette époque marque un important bouleversement dans le domaine du jeu théâtral. C'est alors que deux conceptions, radicalement distinctes l'un de l'autre s'affrontent : celle de la technique inhérente à la rhétorique gestuelle où la forme et la contention d'émotion prévalent, et celle de l'impulsivité où la sensation, l'affectif, bref le « jeu d'âme » prédominent.

Les figures emblématiques de ces deux écoles de pensée sont M^{lles} Clairon⁸ (1723-1803) et Dumesnil⁹ (1713-1802). Au cours de leur carrière théâtrale, ces deux rivales se livrent un duel où deux ordres esthétiques s'affrontent. La première opposition se situe à l'intérieur de repères traditionnels où l'interprète, assujéti à une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, est appelé à appliquer les signes physiologiques, soit l'action gestuelle et corporelle (extérieur) qui permettent au spectateur d'accéder au sens du texte (intérieur). La mimique de l'acteur se caractérise ici par un processus de dévoilement, un mouvement de « révélation » qui oriente l'acceptation du texte. Le jeu de M^{lle} Clairon, gouverné par la raison, privilégie donc l'application de codes qui se réclament de celles de l'orateur, d'un système de règles qui se fondent sur la simulation, c'est-à-dire sur l'imitation, sur une reproduction des signes passionnels.

M^{lle} Dumesnil, elle, privilégie l'imaginaire, la fantaisie, la fougue, un jeu sans contrainte, capable de libérer le caractère de la passion de façon audacieuse. M^{lle} Dumesnil détient le pouvoir de séduction du pathétique, de la propension à s'émouvoir, mais aussi à pénétrer, à électriser, à troubler les spectateurs. Dumesnil sera au XVIII^e siècle, cette actrice de génie¹⁰ qui est en mesure de se fondre dans le rôle qu'elle interprète et qui sait agir sur la sensibilité. Aussi, son jeu, par le recours au pathétique, a-t-il l'effet d'éveiller dans les cœurs une complaisance sans pareil.

Le XVIII^e siècle français sera dominé par cette dissension entre convenances et innovation. C'est au cours de cette époque que s'engage un retour de la nature du jeu sur elle-même, une réflexion, un examen en vue d'approfondir la notion d'intériorité où l'acteur n'est plus simplement tenu d'extérioriser un rôle, d'assurer un jeu conscient de lui-même, mais bien d'interpréter, de revêtir l'ensemble des caractéristiques du personnage. L'acteur hérite donc d'une autre aire de jeu. La présence de la sensibilité au théâtre, cette propriété impalpable qui s'empare peu à peu de la volonté de l'interprète, se manifeste chez lui par une action réciproque sur le corps, telle une physiologie de l'âme¹¹.

Le XIX^e siècle se caractérise aussi par un débat sur les conventions du jeu de scène : tout comme au XVIII^e siècle, deux tendances esthétiques s'affrontent, soit un néoclassicisme qui engage le style noble, jeu de réflexion, d'imitation, de mémoire, de jugement, soit un jeu de l'ordre du pathétique où la sensibilité et l'émotion déterminent les pulsions nécessaires au jeu de la passion. Mais contrairement aux codes du XVIII^e siècle, le comédien devient, au XIX^e siècle, dépendant de la fonction sociale du théâtre (pression exercée par le public) et se voit vite forcé de développer un langage nouveau. Talma (1763-1826), représentant par excellence des rôles héroïques au cours de la Révolution et de l'Empire, témoigne le premier de ce souhait de renouveler, au sein des conventions du jeu, les attributs du langage tragique en élaborant une syntaxe de gestes et d'attitudes scéniques qui témoigne d'une sobriété, d'un dépouillement. D'autres interprètes, issus du Boulevard, tels Marie Dorval (1798-1849) et Frédérick Lemaître (1800-1876) font du jeu « un langage accessible dépouillé des signes d'une noblesse reconstituée » (Duvignaud, 1965: 141).

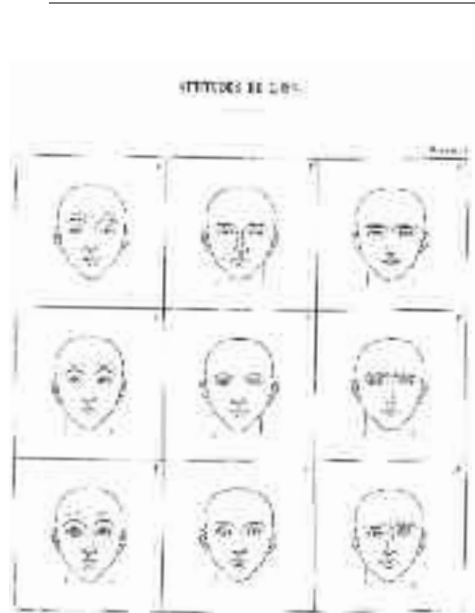
La séméiotique delgartienne

Au point de départ, le système expressif delgartien s'inspire du jeu réglé. Non seulement prône-t-il la simplicité dans le jeu, une reproduction fidèle de l'image des passions, mais à partir de l'analyse des manifestations, Delsarte sera le premier à « déduire les règles de fonctionnement de l'expression », à « chercher, dans l'étude même du geste, le vrai physiologique de ces phénomènes¹² », et à reconnaître la valeur et le sens de ces derniers.

Tout comme au XVII^e siècle, Delsarte érige les fondements de son système expressif à partir de jeux de relations et de formes de savoirs issus du système rhétorique de reproduction de signes des passions. Il classe cette part externe de l'expression à partir d'une approche analytique et d'un souci de systématisation du langage corporel. Aussi, le corps delgartien constitue-t-il un objet de réflexion théorique des voies d'expression de l'âme.

Chez Delsarte, l'examen de phénomènes naturels vise à identifier et à interpréter à partir d'indicateurs spécifiques les caractéristiques de faits expressifs de façon à isoler leurs causes, leurs effets et leurs caractéristiques. Un tel examen permet à Delsarte de considérer l'ensemble des caractères qui appartiennent à un même phénomène expressif et d'en dégager les traits distinctifs.

La séméiotique delsartienne se définit telle une « science des signes » : elle vise à distinguer les caractéristiques physiologiques d'une passion, à déterminer la raison d'être d'une forme, soit la valeur des agents expressifs. « La séméiotique est l'esprit, la raison d'être du geste ; c'est la science des signes. » (Delsarte, *Série de gestes pour exercices*, v. 1861, manuscrit, Delsarte Special Collections (HML). *Box 3, folder 11*). À telle passion, l'interprète est appelé à appliquer tel signe.



Giraudet, 1895 : 36, planche I. Cette planche présente une étude de l'œil, de la paupière et du sourcil en vue d'une caractérisation de la passion.

Dans le cadre de l'un de ses cours, Delsarte définit ainsi le rôle de la séméiotique :

La séméiotique [...] dit : « Tel geste révèle telle passion » ; à son tour elle dit : « À telle passion, je vais appliquer tel signe », et sans attendre le secours d'une inspiration souvent hasardée et trompeuse, elle se joue du corps et lui imprime et le force à reproduire la passion que l'Âme a conçue (Delsarte, *Série de gestes pour exercices*, v. 1861, *op. cit.*).

Delsarte doute des propriétés de l'inspiration. Pour lui, le souffle créateur qui anime l'interprète peut être « trompeur ». À la pulsion créatrice, à cette dynamique du jeu des passions, il oppose un jeu gouverné par la raison. Pour Delsarte, la conception du jeu relève de l'effort soutenu. Sans nier les vertus de l'inspiration, Delsarte soumet l'activité de l'interprète à une activité créatrice réglée, au travail patient, à une conception de l'art qui s'apparente à la fonctionnalité, à l'efficacité de la technique et à une maîtrise technique relevant de l'activité artisanale¹⁴.

L'esthétique delbartienne ou la passion en mouvement

La sémiotique delbartienne a ceci de particulier : elle forme l'outil d'écriture du geste, mais du même coup elle n'est pas une fin en soi ; elle ne forme pas un art ; elle est essentiellement un outil nécessaire à l'accession de la nature et du principe premiers de l'expression. À partir de l'étude de l'appareil anatomique et physiologique, Delsarte établit un lien entre le geste et cette « science » des valeurs expressives.

Par le biais de la sémiotique, science des signes physiologiques d'une passion, [on] est en mesure de distinguer la valeur des agents expressifs, d'en étudier le sens et de connaître la somme des mouvements possibles. Ainsi les fondements des phénomènes expressifs sont-ils explicités (François Delsarte, *Mécanisme de l'être*, manuscrit, c. 1860. Special Collection (HML). Box 1, folder 36a).

Certes, les lois de la mimique delbartiennes¹⁵ permettent d'expliciter les constituantes du phénomène de l'expression, mais elles ne forment pas l'acte d'interprétation, son aboutissement. À partir du moment où l'interprète considère ces registres d'expression, qu'il les maîtrise, il peut alors s'engager dans l'acte créateur.

Pour Delsarte, l'*esthétique* constitue une discipline autonome, une réflexion et une expérience vécue de la pratique artistique. À partir de l'analyse de faits observables et par le biais de l'application d'un ensemble de règles expressives (lois), Delsarte invite l'interprète à s'engager à l'intérieur d'un pouvoir essentiel de réalisation, activité propre à l'acte créateur. L'esthétique delbartienne se manifeste donc à partir d'une capacité d'observation et se caractérise par la maîtrise des lois expressives.

L'esthétique relève d'une sensibilité interne, de la maîtrise de l'activité artistique et d'un pouvoir de réalisation. L'acte esthétique s'oppose à la démarche de l'esprit, de la raison. Il s'agit d'une pratique de l'intuition où l'interprète s'engage d'une manière directe, globale dans l'acte ; où il devient agent créateur. « La sémiotique est une science, l'esthétique un acte de génie. » (François Delsarte, *Série de gestes pour exercices*, *op. cit.*). Aussi, une fois que l'interprète s'est exercé à observer les traits de la nature, qu'il s'est familiarisé avec les lois d'expression, qu'il les maîtrise, il est fin prêt à s'engager dans un acte intuitif d'interprétation¹⁶. Aussi l'esthétique delbartienne est-elle conçue telle une *science des formes* (Souriau, 2004 : 691) dont les valeurs donnent naissance à un corps expressif se situant à l'intérieur d'un espace de recherche, d'essais, d'exploration. Bref, l'*esthétique* delbartienne se définit tel un acte d'invention.

Conclusion

La sémiotique occupe un rôle de premier plan dans l'ordre esthétique delbartien : elle forme son fondement. « Tel est le mécanisme qu'il faut étudier pour constituer la sémiotique, [...] et telle est la base sur laquelle doit enfin se fonder l'esthétique. » (Delsarte, *Mécanisme de l'être*, manuscrit, Delsarte Special Collections (HML). *Box 1, folder 36a*). La sémiotique delbartienne s'intéresse au signe gestuel et permet de distinguer les caractéristiques physiologiques d'une passion. Par cette étude de variations d'attitudes, Delsarte détermine la valeur des agents expressifs.

L'esthétique, elle, associe la passion au signe. L'activité immanente du sujet agissant (manifestation des sentiments intérieurs) constitue l'essentiel de l'esthétique delbartienne qui forme un cas révélateur, un paradigme qui nourrit la création : l'exploration de la conduite du geste, de l'instant artistique, de la passion en mouvement. Grâce à elle se développe, au XX^e siècle, l'intention de mettre en pratique les règles du mouvement.

Delsarte a su caractériser l'émotion ; il a su distinguer les mouvements de l'âme et leurs indices corporels. Par ses observations minutieuses, il a su dresser un tableau de fragments anatomiques et définir, à travers leurs variations, les indices correspondant aux nuances expressives de la vie affective. À partir d'ordres de mouvements, Delsarte a su identifier les agents expressifs et, différemment de ses prédécesseurs, concevoir non plus le corps tel un simple objet de déchiffrement (philosophie classique de l'expression), mais comme outil d'exploration des possibilités corporelles, un corps autonome doté d'un champ spécifique d'expression.

De plus, Delsarte a su identifier les agents qui forment la dynamique corporelle (lois expressives) et aménager un champ d'application qui ouvre l'accès à une dimension exploratoire, à une pratique d'intégration et à l'action libéralisatrice de réseaux d'expression. Aussi, le corps delbartien¹⁷ fonde l'origine de la vision contemporaine du corps de l'interprète.

La connaissance, l'application et la maîtrise des ordres de mouvements delbartiens (lois de sémiotique, de statique, de dynamique et l'esthétique) pénétreront et révolutionneront la pratique de plusieurs disciplines artistiques au XX^e siècle. L'intérêt de la réflexion delbartienne sur l'art d'interprétation et l'étendue des registres expressifs trouveront une application préférentielle en modernité.

Notes

1. Dès 1839, débute le *Cours d'esthétique appliquée* qui couvre les domaines de l'éloquence, de la plastique et de la musique.

2. Nous nous référons ici à Nancy Lee Chalfa Ruyter (*Reformers and visionaries*, New York, Dance Horizons, 1979, p. 1-18 ; *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport, Greenwood press, 1999, p. 1-15), à Ted Shawn, *Every little movement; a book about François Delsarte*, Brooklyn, Dance Horizons, 1968 ; *Chaque petit mouvement, À propos de François Delsarte*, Bruxelles, Éditions Complexe et Centre national de la danse, 2005, édition préparée par Annie Suquet, et à Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978 ; réédition, 1994, p. 51-56.

3. À cette époque, la rhétorique se caractérise essentiellement par deux principes : la capacité d'ordonner ses idées et la faculté de les exprimer avec justesse, énergie, variété et aisance (Cockin, 1775 : 134).

4. Jean Léonor Le Gallois de Grimarest fournit en 1707 un *Traité du récitatif*. Ce dernier fournit des recommandations à l'acteur, à l'orateur et au chanteur.

5. *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste* (1657).

6. *Méthode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer* (1679).

7. Nous prenons la liberté de traduire la notion d'« image recall » qu'emploie Alfred Siemon Golding par l'expression « *iconographie référentielle* ». Dans son excellent ouvrage sur le jeu classique, Golding écrit au sujet de cette notion : « À une époque où on considérait la manifestation des émotions comme une faiblesse, le comédien avait recours à une procédure de rappel de l'image afin d'évoquer des réactions internes assez fortes pour causer une action externe, mais pas au point de les rendre incontrôlables. La clé de la caractérisation rationnelle [“rational characterisation”], donc, est l'habileté du comédien à mémoriser un trésor d'images afin de reproduire de manière mimétique le comportement d'un personnage proprement bienséant » (Golding, 1984 : 137, notre traduction). L'interprète, par le fait même de sélectionner et d'appliquer l'une ou l'autre figure passionnelle à partir du répertoire, adoptait une approche rationnelle à son jeu. C'est ce que Golding nomme le « rational characterization ».

8. Claire-Josèphe Lérís dite M^{lle} Clairon ou encore la Clairon. Âgée de douze ans, elle débute à la Comédie-Italienne, puis se rend à Rouen, Lille, Gand et Dunkerque. En 1743, elle est reçue à l'Opéra. La même année, elle débute à la Comédie-Française dans *Phèdre* où elle triomphe. Clairon assure dans l'histoire de la déclamation une préférence pour une diction dite « naturelle ».

9. Marie-Françoise Marchand dite M^{lle} Dumesnil. Après des débuts en province, elle obtient les premiers rôles à la Comédie-Française (de 1737 à 1776).

10 Au XVIII^e siècle, l'idée de *génie* est associée à la notion de nature esthétique qui joint le pouvoir sensible au dynamisme créateur.

11. Comme nous le verrons, Delsarte s'inscrit à l'intérieur même de ce débat qui fait rage en France aux cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les lois expressives delsartiennes relèvent à la fois de ce jeu de la raison et de celui de l'impulsion, de l'élan, de la fougue.

12. Nous citons ici des passages tirés du *Cours d'Esthétique appliquée* que Delsarte prononce en 1858 (manuscrit, Delsarte Special Collections (HML). *Box 2a, folder 86*).

13. Nous présentons une planche où figure la séméiotique des attitudes de l'œil selon le principe de l'accord de neuvième (triple trinité d'attitudes mimiques). La lecture d'une telle planche s'assure soit à la verticale, soit à l'horizontale ou de façon transversale, en prenant soin de considérer l'attitude de l'œil, du sourcil et de la paupière. C'est alors qu'il est possible de constater les activités de l'agent expressif et de les associer aux mouvements de l'âme.

14. Dès sa parution en 1820, l'ouvrage *Idées sur le geste et l'action théâtrale* de Johann Jakob Engel (1741-1802) devient célèbre en Europe. Tout comme Delsarte, Engel était à la recherche d'un système de transcription de la mimique. Et comme Delsarte, Engel se questionnera à savoir comment reconnaître, maîtriser et développer le geste.

15. Delsarte a étudié le geste au point de vue du mouvement physiologique : il l'a analysé dans son rythme, sa forme, et sa nature ; il a examiné la réunion des différents agents de l'expression, leur succession et leur enchaînement selon les lois de l'équilibre, de l'harmonie, selon la raison d'être de leur prédominance. Chez Delsarte, le geste se subdivise en trois catégories, soit la *séméiotique*, la *statique* et la *dynamique*. Ces trois ensembles s'inscrivent à l'intérieur d'une dynamique d'interdépendance. La statique vise une disposition harmonieuse des segments du corps à l'état de repos. La dynamique, elle, forme la connaissance du mouvement expressif. Elle implique ce qui traduit le mouvement des agents expressifs et leurs éléments successifs

16. Nous oserions prétendre qu'à partir des lois et de l'esthétique, Delsarte combine le style de jeu de la raison (M^{lle} Clairon) et celui de la sensibilité (M^{lle} Dumesnil). Fait intéressant à noter, c'est à partir de 1871, à New York, que James Steele MacKaye (1842-1894), élève de Delsarte, fonde des écoles professionnelle d'acteurs. Tout comme Delsarte, MacKaye est convaincu qu'il est nécessaire de former chacun des agents expressifs de l'acteur (Gauthier, 2012).

17. Il s'agit d'un corps considéré tel un matériau à perfectionner au point d'en faire un instrument où la puissance plastique de l'âme permette de spiritualiser le corps.

Bibliographie

ASLAN, Odette. (1974), *L'Acteur au XX^e siècle : Éthique et technique*, Paris, Seghers ; (2005) édition remaniée et augmentée, Vic la Gardiole, L'Entretemps.

AUSTIN, Gilbert (1966), *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, Londres, W. Bulmer and Co., Cleveland-Row, St-James's, 1806, dans Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.

BARY, René (1679), *Méthode pour bien prononcer un discours & pour le bien animer. Ouvrage tres-utile à tous ceux qui parlent en public, & particulièrement aux prédicateurs, & aux advocats*, Paris, Denys Thierry.

- BOURCIER, Paul (1978), *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil ; (1994) édition remaniée et augmentée, Paris, Seuil.
- CHAUOUCHE, Sabine (2007), *La philosophie de l'acteur : La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Paris, Honoré Champion.
- CLAIRON, M^{lle} (1968), *Mémoires de M^{lle} Clairon : Actrice du théâtre français, écrits par elle-même*, Paris, Ponthieu, Libraire, 1822, Genève, dans Slatkine Reprints, réimpression de l'édition de Paris, (1822-1825).
- COCKIN, William (1775), *The Art of Delivering Written Language*, London, H. Hugues for J. Dodsley.
- DELSARTE, François (1858), *Cours d'Esthétique appliquée*, manuscrit, Delsarte Special Collections, Hill Memorial Library, Louisiana State University (HML). *Box 2a, folder 86*.
- DELSARTE, François (1860), *Mécanisme de l'être*, manuscrit, Delsarte Special Collections (HML). *Box 1, folder 36a*.
- DELSARTE, François (v. 1861), *Série de gestes pour exercices*, manuscrit, Delsarte Special Collections (HML). *Box 3, folder 11*.
- DORAT, Claude-Joseph (1766), *La déclamation théâtrale*, Paris, Sébastien Jorry dans S. Chaouche, *Écrits sur l'art théâtral, Spectateurs, 1753-1801*, éd. S. Chaouche, Paris, Honoré Champion, collection l'Âge des Lumières, vol. I.
- DUSSEAULT, M. (1823), *Mémoires de M^{lle} Dumesnil en réponse aux mémoires d'Hyppolyte Clairon*, « Collection des mémoires sur l'art dramatique », Paris, Ponthieu, Libraire.
- DUVIGNAUD, Jean (1965), *L'acteur: Esquisse d'une sociologie du comédien*, Coll. « Bibliothèque des idées », Paris, NRF / Gallimard.
- GAUTHIER, Benoît (2011), *Édition de manuscrits de François Delsarte et examen de leur pertinence épistémologique dans la formation d'un corps scénique moderne*, thèse de 3^e cycle en Études et pratiques des arts, Faculté des arts, soutenue publiquement le 21 septembre 2011, sous la direction d'André G. Bourassa, Université du Québec à Montréal.
- GAUTHIER, Benoît (2012), « François Delsarte, maître du mouvement expressif », ACFAS, *publications Découvrir*, avril 2012, <http://www.acfas.ca/publications/decouvrir/2012/04/francois-delsarte-maitre-mouvement-expressif>
- GIRAUDET, Alfred (1895), *Mimique, physionomie et gestes d'après le système de François Delsarte*, Paris, ancienne maison Quentin, Librairies-Imprimeries réunies.

- GOLDING, Alfred Siemon (1984), *Classicistic acting : Two Centuries of a Performance tradition at the Amsterdam Schouwburg*, Boston, University Press of America.
- GRIMAREST, Jean Léonor Le Gallois (1707), *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant. Avec un traité des accens, de la quantité et de la ponctuation*, Paris, J. Le Fèvre.
- GROS DE GASQUET, Julia (2006), *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVII^e - XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion.
- LARIVE (1804), *Cours de déclamation*, Paris, Delaunay.
- LARIVE (1801), *Réflexions sur l'art théâtral*, Paris, Rondonneau dans S. Chaouche (2005), *Écrits sur l'art théâtral, Acteurs, 1753-1801*, éd. S. Chaouche, Paris, Honoré Champion, collection l'Âge des Lumières, vol. II.
- LE BRUN, Charles (1982), *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Hidesheim (All.), G. Olms.
- LE FAUCHEUR, Michel (1675), *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé.
- MARMONTEL (1753), « Déclamation théâtrale », *Encyclopédie* dans S. Chaouche, *Écrits sur l'art théâtral, Spectateurs, 1753-1801*, éd. S. Chaouche, Paris, Honoré Champion, collection l'Âge des Lumières, vol. 1.
- RUYTER, Nancy Lee Chalfa (1979), *Reformers and visionaries : The Americanization of the Art of Dance*. New York, Dance Horizons.
- RUYTER, Nancy Lee Chalfa (1999), *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism : Contributions to the Study of Music and Dance*, Wesport (Connecticut), Greenwood Press.
- SHAWN, Ted (1968), *Every little movement : A book about François Delsarte, the man and his philosophy, his science and applied aesthetics, the application of this science to the art of the dance, the influence of Delsarte on American dance*, Brooklyn, Dance Horizons.
- SHAWN, Ted (2005), *Chaque petit mouvement : À propos de François Delsarte*, Paris, Éditions Complexe, Centre national de la danse. Traduction, introduction et annotations par Annie Suquet.
- SOURIAU, Étienne et Anne Souriau (dir. publ.) (2004), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige, PUF.

Série de gestes pour exercices

François Delsarte

Le principe de la série gestuelle relève, chez Delsarte, de la notation. Cette dernière consiste en une étude systématique de règles d'énonciation, soit une grammaire gestuelle qui permet d'étudier et de comprendre l'origine, le développement et la valeur de l'expression mimique. Bref, il s'agit d'une régie du rôle et de la séquence d'énonciation des agents expressifs.

Déjà dans le cadre de son *Cours d'Esthétique appliquée* de 1858, Delsarte mentionne la présence d'une série de gestes :

Je vous dispenserai de vous parler successivement de certaines choses [...]. Cependant, il y a là quelque chose de magnifique encore à examiner : c'est le rôle partiel de ces agents, c'est le rôle mimique de ces agents en vertu de laquelle ces agents se meuvent. [...] Il y a dans chacun de ces agents une série de gestes parfaitement successifs et appréciables (Delsarte, *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 4^e leçon. Delsarte Special Collection, Hill Memorial Library, Louisiana State University (HML). *Box 12b, folder 54*).

Mais, en 1858, Delsarte ne fournit aucune autre précision à cet effet. Il a déjà établi le principe de la série dès 1858, et l'élabore à partir de 1861. À cet effet, apportons une précision : l'abbé Delaumosne¹, qui étudie chez Delsarte en 1861, reproduit le contenu du manuscrit autographe² à même son ouvrage. Nous croyons qu'en 1861 Delsarte lut ce texte à ses élèves et que ces derniers le prirent en dictée³.

Nous sommes en présence d'un manuscrit autographe qui affiche une mise au net, une dernière étape au processus rédactionnel. Il se compose de trois feuillets (16,5 cm. X 25,5 cm), non numérotés. Le manuscrit ne présente aucun titre. Aussi nous sommes-nous inspiré, pour l'*incipit*, du titre que fournit Delaumosne dans son ouvrage (Delaumosne, 1874 : 158).

Nous sommes intervenu le moins possible dans la correction du texte. Toutefois, nous avons relevé plusieurs mots mal orthographiés. Soucieux de coucher sur papier sa réflexion, Delsarte n'accorde que peu d'attention aux normes de l'orthographe d'usage. Ces particularités graphiques, notons-le, relèvent de la rapidité d'écriture. Aussi sommes-nous intervenu en cette matière. À cet effet, notons qu'un mot écrit correctement dans un texte peut présenter, dans un autre, une orthographe erronée.

Du même coup, nous remarquons que Delsarte maîtrise l'orthographe grammaticale. Outre certains lapsus, nous avons rarement été appelé à intervenir.

Nous avons souvent remarqué une absence d'accentuation de mots. En pareille occurrence, nous associons ce phénomène, encore une fois, à la rapidité d'écriture. Nous avons rétabli l'accentuation.

Selon la pratique habituelle, nous utilisons la majuscule dans l'orthographe des vocables *Vie*, *Esprit* et *Âme* lorsque ces derniers correspondent aux trois natures de l'être. Par ailleurs, Delsarte utilise souvent la majuscule de façon abusive. De nombreuses occurrences relèvent de ce procédé. Bien que ce ne soit pas une pratique exclusive à l'auteur, nous procédons à un rétablissement lorsque la majuscule ne permet pas de distinguer une acception particulière d'un emploi régulier d'un nom.

Nous normalisons la ponctuation lorsqu'elle pourrait engendrer une difficulté de lecture. Par exemple, à la fin d'une phrase – qu'elle soit déclarative ou interrogative –, il arrive que Delsarte n'indique aucune ponctuation. Très souvent, à la suite d'un point, nous retrouvons une lettre minuscule. Il arrive aussi parfois que Delsarte emploie un point alors que la phrase suivante forme un complément de phrase. Dans tous ces cas, nous intervenons.

Nous employons l'italique afin d'attirer l'attention du lecteur sur l'importance de certains mots.

Nous respectons la division des paragraphes. Parfois, pour l'établissement de certains manuscrits le travail fut problématique : les manuscrits ne marquaient pas toujours l'alinéa et Delsarte ne fournissait pas non plus d'espace en blanc. Il nous est arrivé aussi de subdiviser un paragraphe afin de respecter l'unité de pensée et ainsi faciliter la lecture.

En notes explicatives au texte édité, nous nous référons le plus souvent à des définitions ou à des commentaires tirés d'œuvres antérieures ou contemporaines des écrits pour en souligner les sources ou certaines parentés.

À même notre édition, nous utilisons certains sigles. Nous prenons soin de fournir leur signification :

[] élément reconstitué, ajout de l'éditeur

{ } conjecture

[***] texte inachevé.

Bref, sur la question de l'établissement du texte, nous nous sommes souvent senti tiraillé par les critères d'authenticité et de lisibilité⁴. Nous avons respecté l'authenticité du manuscrit, mais en matière d'orthographe d'usage, de ponctuation et de subdivision de certains paragraphes, nous avons fait travail d'éditeur et avons privilégié la compréhension. Nous espérons seulement que ni les héritiers de Delsarte ni le lecteur ne nous en tiennent rancune.

Benoît Gauthier

Un célèbre comédien a dit : je ne me fais pas
 à cette inspiration qu'attend une minutie
 passagère. — Il y a donc dans l'art une
 base solide, c'est à la disposition de l'acteur et
 de laquelle il peut s'appuyer pour reproduire
 à volonté l'histoire de son rôle et de l'âme humaine
 dictée par le goût. — La base est l'habileté
 exigée de cette histoire, c'est l'imitation de la
 langue de la mimique, elle est un poème,
 en même temps qu'elle établit les règles, à l'aide
 desquelles l'artiste peut de sang froid retrouver
 le goût, son faculté de l'exploration de son rôle, plus
 une glorieuse que nous devons étudier sans
 cesse, si nous voulons comprendre l'origine et
 la valeur des expressions de la mimique — le
 développement de la base est fondé sur la Statique,
 la Chronologie et la Dynamique. — La
 Statique est la vie de geste, elle constitue la
 base à l'organisation des leçons, elle ensei-
 gne la présentation des membres et l'ordre de
 leur développement pour conserver l'équilibre
 du corps. Ces exercices sont sans cesse à
 faire. — La chronologie est l'exploration, la
 recherche d'ordre de geste, c'est la science de la
 signes. — La dynamique est l'action de

Série de gestes pour exercices

Un célèbre comédien a dit : « Je ne me fie pas, moi, à cette inspiration qu'attend une médiocrité paresseuse⁵ ».

Il y a donc dans l'art une base solide mise à la disposition de l'artiste et sur laquelle il peut s'appuyer pour reproduire à son gré l'histoire du cœur et de l'âme humaine révélée par le geste.

La série⁶ est l'exposé abrégé de cette histoire ; c'est l'initiation à la langue de la mimique. Elle est un poème en même temps qu'elle établit les règles à l'aide desquelles l'artiste peut, de sang froid, retrouver le geste qui jaillit de l'explosion du cœur. C'est une grammaire que nous devons étudier sans cesse, si nous voulons comprendre l'origine et la valeur des expressions de la mimique.

Le développement de la série⁷ est fondé sur la statique⁸, la séméiotique⁹ et la dynamique¹⁰.

La statique est la Vie¹¹ du geste, elle constitue la science de l'équipondération¹² des leviers ; elle enseigne la pesanteur des membres et l'étendue de leur développement pour conserver l'équilibre du corps. Son critérium serait une sorte de balance.

La séméiotique est l'esprit, la raison d'être du geste ; c'est la science des signes.

La dynamique est l'action des forces équipondérées par la statique ; elle règle la proportion des mouvements que l'Âme veut imprimer au corps ; la base et le critérium de la dynamique est la loi du pendule¹³.

La *série* [s'appuie] sur ces trois puissances. Devenue par la séméiotique possesseur des signes, elle se fait esthétique¹⁴ en les appliquant. La séméiotique lui a dit : « Tel geste révèle telle passion » ; à son tour elle dit : « À telle passion, je vais appliquer tel signe », et sans attendre le secours d'une inspiration souvent hasardée et trompeuse, elle se joue du corps et lui imprime et le force à reproduire la passion que l'Âme a conçue. La séméiotique est une science ; l'esthétique un acte de génie¹⁵.

La série divise ses mouvements en temps, et suivant ce principe que plus un mouvement a de temps, plus il a de vitalité et de puissance ; chaque articulation¹⁶ devient pour elle l'objet d'un temps.

Les articulations se déploient successivement et harmonieusement ; toute articulation qui n'a pas agi doit demeurer absolument perpendiculaire¹⁷, sans peine de raideur. La grâce¹⁸ est intimement unie au geste ; le jeu¹⁹ multiple des articulations qui constitue la force forme également sa grâce. La grâce ne subjugué que parce qu'elle a pour objet la force, et que la nature de la force est de subjugué. La grâce sans la force est l'afféterie²⁰.

Tout mouvement véhément doit affecter la verticalité, par cette raison que l'obliquité²¹ enlèverait au mouvement sa force en lui { ôtant } la possibilité de déployer le jeu { des } articulations.

La démonstration du mouvement est dans la tête ; la tête est l'agent primordial du mouvement ; le corps, l'agent médian ; le bras, l'agent final.

Trois agents dans le geste sont affectés particulièrement à caractériser la Vie, l'Esprit²² et l'Âme²³. Le pouce est le signe indicateur de la Vie ; l'épaule²⁴ le signe de la passion, du sentiment ; le coude²⁵, le signe de l'humilité, du sacrifice, de l'intelligence.

Le premier des gestes de la série est l'*interpellation*²⁶. L'Âme s'émeut à peine encore, et néanmoins l'interpellation est le plus difficile des gestes parce qu'il est le plus complexe. Il doit nous indiquer la nature de l'interpellation, son degré et la situation de l'interpellant et de l'interpellé vis-à-vis l'un de l'autre.

Il reste à étudier les signes qui distinguent ces différentes { nuances } ; c'est ce que nous enseignera l'analyse du geste.

Partie de la simple interpellation, la série traverse successivement le remerciement²⁷, le dévouement²⁸, etc... arrive à la colère, à la menace, à la lutte et elle laisse l'Âme au point où celle-ci, vaincue, s'abandonne et demande grâce.

Le type passionnel ou fugitif²⁹ forme constamment l'étude de la série.

[***]

Notes

1. Delaumosne fut l'un des proches de Delsarte. Il publie sa *Pratique de l'Art oratoire de Delsarte* en 1874 (France), puis en 1882 paraît, chez Edgar S. Werner, une première traduction de l'ouvrage (*Delsarte System of Oratory*, New York). Il y aura des éditions subséquentes du même ouvrage jusqu'en 1892. Cette période couvre le « *Delsarte craze* », surnom qu'on attribua à l'engouement des États-Uniens pour l'enseignement de Delsarte au cours des années 1870 à 1890 aux États-Unis. L'ouvrage de Delaumosne offre une première étude détaillée des travaux delsartiens.

2. Après étude des deux textes (soit l'ouvrage de Delaumosne (1874 : 158-166) et le manuscrit que nous éditons), nous n'avons répertorié que peu de variantes ; en fait, ces dernières relèvent strictement de la variante libre (associée au choix lexical). Il peut paraître surprenant que Delaumosne reproduise un tel contenu à même son ouvrage sans même fournir la référence.

3. À cet effet, précisons que Delsarte avait l'habitude d'offrir en dictée le contenu de ses cours. Nous avons retrouvé en Louisiane la dictée de 1839 (cahier collectif). Précisons aussi que des sténographes confient à la mémoire les leçons du *Cours d'Esthétique appliquée* de 1858 et de 1859. Aussi il nous apparaît possible de prétendre, sans trop nous hasarder, que Delsarte accordait une importance manifeste à la mémoire de ses cours... et que Delaumosne sut en profiter.

4. Nous nous inspirons ici du propos d'André-G. Bourassa : « Nous avons été parfois bousculés entre les deux critères de lisibilité et d'authenticité ; c'est ce dernier qui a normalement prévalu mais, sur la question de l'orthographe, nous avons opté, comme le voulait l'auteur, pour la lisibilité. » (Bourassa, *et al.*, *Paul-Émile Borduas, Écrits I*, 1987 : 79).

5. L'expression est de David Garrick (1717-1779). Il est l'une des figures dominantes du théâtre britannique du XVIII^e siècle. Acteur, directeur de théâtre et auteur, il s'illustre dans les grands rôles shakespeareiens. À l'époque de Garrick, l'art de l'acteur relevait d'une déclamation et d'un code mimétique traditionnels. Aussi Garrick étudiait-il attentivement son rôle et calculait-il ses effets, puis par le procédé de la réflexion, il ordonnait et combinait les éléments de gestuelle, de physionomie et de voix à l'intérieur de séquences passionnelles correspondant au personnage et à la situation dramatique. Par l'entremise d'une gestuelle qui se modèle sur les attitudes, gestes et expressions faciales de ses contemporains, Garrick transforme l'art de l'acteur. Précisons que Garrick est d'ascendance française (La Garrigue).

6. Delaumosne, reprenant les propos mêmes de Delsarte, écrit : « La série est l'exposé des passions qui agitent l'homme ; c'est l'initiation à la langue de la mimique. » (*Op. cit.*, 1874 : 158).

7. Chez Delsarte, cette *série* se subdivise en douze types de gestes scéniques : l'interpellation (1^{er}), le remerciement (2^e), le « venez à moi » (3^e), la surprise (4^e), le dévouement (5^e), la surprise interrogative (6^e), l'interrogation réitérée (7^e), la colère (8^e), la menace (9^e), l'ordre de sortir (10^e), la réitération (11^e) et l'effroi (12^e) (Delaumosne, *op. cit.* : 161). Comme on le remarque, ces gestes sont associés à une situation dramatique donnée.

8. La statique delsartienne relève de l'équilibre des forces. « La loi principale de la Statique, relativement au geste, est basée sur l'opposition des masses mues. C'est-à-dire que les membres, la tête et le torse doivent, lorsqu'ils agissent ensemble, opérer leurs mouvements dans une direction

différente. » (Giraudet, 1895 :104). La statique est synonyme d'attitudes, de formes stationnaires : elle s'intéresse à la disposition des formes du corps représentées selon une intention plastique (psychologique). La statique delsaltienne s'intéresse aussi à l'équilibre dans l'exécution des attitudes corporelles (principe d'opposition). Cette loi de l'opposition permet la coordination des mouvements. À cet effet, précisons que Delsarte prétend avoir fondé cette loi. En réalité, cette « règle » est mise en pratique à partir du XVII^e siècle. Il s'agit du *contrapposto*, mouvement d'opposition des épaules, des hanches, des bras et de pieds afin de créer une symétrie du corps. Delsarte connaissait-il cette règle ? Difficile de le prétendre.

9. « Séméiotique : Partie de la médecine qui traite des signes indicatifs des maladies et de la santé. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835). La séméiotique delsaltienne s'intéresse au signe gestuel et permet de distinguer les caractéristiques physiologiques d'une passion.

10. La dynamique forme la connaissance du mouvement expressif. Elle implique ce qui traduit le mouvement caractéristique des agents expressifs et leurs éléments successifs. Elle s'inscrit dans un processus de réalisation. Relativement à l'*harmonie dynamique*, Giraudet écrit : « L'harmonie dynamique est fondée sur la concomitance de rapport qui existe entre tous les agents du geste. » (Giraudet, *op. cit.* : 115). Aussi, le système delsaltien, en matière expressive, est-il basé sur le caractère de réciprocité des agents.

11. La *Vie* désigne l'impression produite par les objets sur les sens.

12. Équilibre.

13. L'image du pendule illustre bien cet équilibre entre statique et dynamique.

14. L'activité immanente du sujet agissant (manifestation des sentiments) constitue l'essentiel de l'esthétique delsaltienne. Cette dernière forme une discipline autonome, une réflexion et une expérience de la pratique artistique. À partir de l'analyse de faits observables et par le biais de l'application de l'ensemble de règles expressives, Delsarte invite l'interprète à s'engager à l'intérieur d'un pouvoir essentiel de réalisation, un espace de recherche propre à l'acte créateur.

15. Delsarte dit à cet effet : « Ces trois puissances [statique, séméiotique et dynamique] – le geste par excellence – constituent ensemble l'esthétique, et toutes les puissances dont nous avons parlé [...], jointes surtout au geste, constitueraient l'esthétique. » (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 7^e leçon). Comme nous l'avons déjà noté, l'acte de génie est aussi associé chez Delsarte à l'intuition.

16. Chez Delsarte, les articulations sont conçues selon un ordre séquentiel de développement et permettent l'étude du geste (réciprocité entre signe et passion). « Les articulations du geste [...] partent du centre pour aboutir aux extrémités. » (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 2^e leçon).

17. Néologisme à partir du verbe *pendiller* : « Être suspendu en se balançant » (Rey, 2005, t. III :1529).

18. Le terme se rapporte à la beauté, à la finesse de l'exécution. La *grâce* est essentiellement constituée de l'équilibre des agents expressifs, équilibre formant la finesse du geste.

19. Il s'agit des possibilités d'opération des articulations.

20. Manière précieuse de parler, d'agir. L'afféterie relève d'un caractère affecté dans les manières ou dans le langage.

21. « Obliquité, n. f. T. de géométrie. Inclinaison d'une ligne, d'une surface sur une autre. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835). Il s'agit ici de l'inclinaison des agents expressifs.

22. L'Esprit est ici perçu telle une faculté intellectuelle de l'entendement. « L'Esprit saisit des rapports, en déduit des conséquences et pèse la valeur relative de ces conséquences » (*Cours d'Esthétique appliquée*, 5^e leçon, 8 juin 1859).

23. L'Âme est constituée d'une nature radicalement supérieure à la Vie et à l'Esprit : elle transcende les possibilités apparentes de la nature. « L'agent dynamique relève du geste ; " l'agent spécial de l'Âme ", il est la science du mouvement expressif ». (Giraudet, op. cit. : 108).

24. L'analyse du mouvement expressif associé à l'épaule permet de caractériser le degré d'intensité de l'émotion.

25. « Le coude écarté signifie force, puissance, audace, domination, arrogance, caractère abrupt, activité, abondance. // Le coude rapproché signifie, impuissance, crainte, subordination, humilité, passivité, pauvreté. » (Delaumosne, op. cit. : 99-100). L'emploi du coude, qu'il soit fléchisseur ou extenseur, permet la transmission et la signification du mouvement.

26. Précisons d'abord qu'au théâtre, l'interpellation constitue l'entrée en scène de l'acteur. Ce « geste » se subdivise en cinq temps : « Le premier consiste à lever l'épaule en signe d'affection. [...] // Le second temps consiste dans un mouvement rotatoire du bras, ayant pour objet de présenter l'épicondyle [extrémité intérieure de l'humérus] à l'interlocuteur. [...] // Le troisième temps consiste à substituer à l'épicondyle le carpe ou l'articulation du poignet [...] // Le quatrième temps consiste à étendre la main vers l'interlocuteur, de façon à lui présenter l'extrémité digitale. // Le cinquième temps se fait par une rotation rapide de la main. » (Delaumosne, op. cit. : 161). Le geste se chorégraphie chez Delsarte.

27. Le remerciement ou second « geste » se décline en six temps : « 1^{er} temps : consiste à lever la main en abaissant la tête. // 2^e temps : consiste à lever la main jusqu'à la hanche. // 3^e temps : la tête se détourne, le coude en même temps se soulève pour aider la main à s'unir à la bouche. // 4^e temps : la tête revient au point de départ, en même temps le coude s'abaisse pour ramener la main à son point de départ. // 5^e temps : la main d'horizontale qu'elle était, prend la forme verticale en s'arrondissant sur le bras. // 6^e temps : le bras se développe, puis la main. » (*Ibid.* : 162).

28. Le dévouement ou cinquième « geste » est composé de sept séquences : « 1^{er}, ce temps consiste à lever la main non active jusqu'au niveau de l'autre main en sens inverse. / 2^e, ce temps consiste à retourner les mains vers soi. / 3^e, ce temps fait approcher les coudes du corps, et met ainsi les mains en contact avec la poitrine. / 4^e, ce temps s'exécute en faisant un pas en arrière dont la révolution est une troisième : pendant l'accomplissement de ce pas, les coudes se lèvent et la tête se baisse. / 5^e, ce temps consiste à rapprocher les coudes du corps et à placer les mains au-dessus des épaules. / 6^e, ce temps consiste à développer les bras. / 7^e, ce temps consiste à développer les mains. » (*Ibid.* : 163-164). Comme on le remarque, chez Delsarte, le geste et le mouvement s'analysent selon une approche séquentielle.

29. Le type passionnel est « sans cesse modifié sous l'empire des passions, [qui] donnent à l'expression cette variété infinie d'aspects » (Giraudet, op. cit. : 33).

Bibliographie

- ANONYME (1839), *Cours de Monsieur Delsarte*, transcription, manuscrit, Delsarte Special Collection, Hill Memorial Library, Louisiana State University (HML). *Box* 11b, *Mss* Volume, *folder* 54.
- BOURASSA, André-G. (dir. publ.), Jean Fisette et Gilles Lapointe (1987), *Paul-Émile Borduas, Écrits I*, tome 1, Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- DEGARD (1858), *Cours de Monsieur Delsarte*, transcription, manuscrit, Delsarte Special Collection (HML). *Box* 12b, *folder* 54.
- DELAUMOSNE, L'Abbé (1874), *Pratique de l'Art oratoire de Delsarte*, Paris, Joseph Albanel.
- DELAUMOSNE, L'Abbé (1882), *Delsarte System of Oratory*, trad. du Reverend Alger. New York, Edgar S. Werner, (rééditions en 1884, 1887 et 1892). DELSARTE, François (1861), *Série de gestes pour exercices*, manuscrit, Delsarte Special Collection (HML). *Box* 3, *folder* 11.
- DELSARTE, François (1861), *Série de gestes pour exercices*, manuscrit, Delsarte Special Collection (HML). *Box* 3, *folder* 11.
- Dictionnaire de l'Académie française* (1832-1835), 2 t., Paris, Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l'Institut de France, 6^e éd.
- GIRAUDET, Alfred (1895), *Mimique, physionomie et gestes d'après le système de François Delsarte*, Paris, ancienne maison Quentin, Librairies-Imprimeries réunies.
- LACOMBE, Jacques (1791), « Garrick », dans *Encyclopediana : ou Dictionnaire encyclopédique des ans, contenant ce qu'on a pu recueillir de moins connu ou de plus curieux parmi les saillies de l'esprit*, Paris, Panckoucke.
- PAGES, Alphonse (1859), *Cours de Monsieur Delsarte*, transcription, manuscrit, Delsarte Special Collection (HML). *Box* 12c, *folder* 40.
- REY, Alain (dir. publ.), *et al* (2005), *Dictionnaire culturel en langue française*, 4 t., Paris, Le Robert.

NOTES DE LECTURE

Sous la responsabilité de Catherine Sirois

GUAY, Hervé, *L'éveil culturel : Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2010, 354 p.

Les débuts de l'activité théâtrale professionnelle au Canada français ont fait l'objet de plusieurs études¹ et l'on sait un peu mieux, aujourd'hui, comment le théâtre a fait son nid au Québec au fil des espoirs, des convictions, des rebuffades et de sains entêtements. Mais très peu de chercheurs se sont penchés sur les liens entre deux sphères d'activité qui, pourtant, se sont nourries l'une l'autre au moment où l'identité culturelle canadienne-française cherchait à s'affirmer : le théâtre et la presse. C'est le champ qu'investit Hervé Guay dans *L'éveil culturel : Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*, ouvrage tiré de sa thèse de doctorat² et paru aux Presses de l'Université de Montréal. Il s'attarde, dans un premier temps, aux genres journalistiques utilisés pour couvrir l'activité théâtrale de l'époque et, dans un second temps, analyse les écrits de sept journalistes qui ont posé les bases de la critique dramatique à Montréal.

On le comprendra par le titre du livre, Hervé Guay ne cherche pas à couvrir l'ensemble de l'activité théâtrale québécoise du début du siècle dernier, mais circonscrit son propos au théâtre d'expression française qui se joue dans la métropole entre 1898 et 1914. Cette période s'ouvre avec la naissance des Soirées de famille au Monument-National et se clôt par le déclenchement de la Première Guerre mondiale, qui rappelle sous les drapeaux plusieurs artistes

français composant alors les troupes du théâtre francophone canadien. Selon Hervé Guay, il serait faux de parler d'un « âge d'or » – la précarité des troupes et la fragilité de l'acceptation sociale du théâtre empêchent d'utiliser l'expression³ – mais la période 1898-1914 n'en constitue pas moins une première vague durable d'activités théâtrales professionnelles francophones à Montréal ; c'est à ce titre qu'il s'y intéresse.

Du côté de l'activité journalistique, Hervé Guay choisit de concentrer son regard sur la presse généraliste montréalaise francophone. Ainsi son corpus exclut délibérément les activités journalistiques anglophones et celles s'adressant principalement à un lectorat rural. Son analyse porte du reste exclusivement sur les hebdomadaires puisque c'est dans cette presse qu'une véritable pensée sur le théâtre d'expression française s'élabore. Dans les quotidiens, en effet, les revenus importants tirés des publicités des théâtres anglophones, de même que le caractère controversé des productions francophones – que le clergé et les tenants du courant conservateur regardent avec méfiance – amènent ces journaux à couvrir l'activité théâtrale d'expression française avec circonspection. Afin de ne s'aliéner aucun segment du lectorat potentiel, on s'en tient à un journalisme d'information.

Du point de vue des hebdomadaires, la donne est différente. Devant la montée fulgurante du tirage des quotidiens, les hebdomadaires doivent se réinventer pour survivre. Le théâtre francophone, boudé par leurs concurrents, devient un de leurs chevaux de bataille. La couverture théâtrale s'y fait ainsi plus

substantielle, plus variée, plus régulière et, souvent, porte une signature. La logique économique n'en reste pas moins contraignante. Entreprises financièrement fragiles, les hebdos sont eux aussi tributaires des revenus de publicités, notamment en provenance des théâtres francophones. Ils cherchent alors à traiter de l'activité théâtrale tout en ménageant les susceptibilités des directeurs de troupes. Par ailleurs, les hebdos s'efforcent d'intéresser un public sans trop se mettre à dos les autorités politiques et religieuses. Or, au début du siècle, l'existence même du théâtre francophone est contestée par l'Église qui y voit une activité dangereuse pour les mœurs. Si le théâtre réussit tranquillement à établir son droit de cité au cours de la décennie 1900-1910, il restera suspect aux yeux des autorités ecclésiastiques qui continueront de porter leur jugement sur la base d'une morale étriquée.

Dans ce contexte délicat, les hebdos développent toute une série de genres journalistiques leur permettant de traiter de l'activité théâtrale francophone sans trop de heurts. Hervé Guay consacre la première partie de son ouvrage à l'analyse d'une vingtaine de genres qu'il classe en cinq grandes catégories : informatifs, publicitaires, du divertissement, argumentatifs et composites. Le genre publicitaire, un des premiers à apparaître, fait la part belle, on l'aura compris, à l'« encadré publicitaire⁴ » qui se répand dans presque tous les hebdos. Le communiqué y occupe également une place de choix. Publié intégralement ou retouché, il procure aux journaux un contenu rédactionnel rapide et bon marché. Un peu plus détachés de la stricte transaction commerciale, les genres informatifs offrent aux hebdos une

certaine souplesse tout en permettant une diversification de leur couverture théâtrale sans risque de polémiques. La nouvelle et le portrait de personnalités théâtrales comptent au nombre des genres largement employés ; figurent aussi dans les pages des hebdos le calendrier de spectacles et, occasionnellement, l'entrevue, de même que des genres liés à l'image : dessin d'artiste et épisode théâtral illustré, puis photo d'artiste – très répandue – et photo de représentation. Les hebdos comptent du reste sur les genres du divertissement pour encourager l'activité théâtrale sans éveiller les soupçons de la censure. La caricature amuse le lecteur « grâce aux possibilités expressives que le dessinateur peut tirer du style d'interprétation d'un artiste de la scène. » (Guay, 2010 : 79). Le dessin de représentation reproduit quelques poses dramatiques ou quelques scènes clés d'une production, alors que l'anecdote de théâtre divertit par le comique des situations rapportées ou par leur caractère insolite.

Les genres argumentatifs ont quant à eux plus de peine à s'imposer au début de la période étudiée en raison de leur aspect relativement subversif, mais aussi compte tenu de l'irrégularité de la pratique théâtrale. Diverses formules sont tentées. Le « bilan de représentations », à visée informative autant qu'appréciative, jette un regard sur une production qui vient de quitter l'affiche et en évalue le succès, d'abord et avant tout par son assistance et son rendement commercial. Le journaliste – souvent anonyme – y va parfois de commentaires sur la représentation, mais s'en tient somme toute à des généralités et émet peu de réserves « histoire de ne pas froisser les goûts du public. » (Guay, 2010 : 101). Un peu plus

engagée est la « revue de la semaine théâtrale ». Elle apparaît dans les hebdomadaires au moment où l'activité théâtrale francophone est assez abondante pour justifier qu'on en fasse un certain tri. La revue présente et hiérarchise les événements théâtraux de la semaine, marque les points de convergences et de divergences, discute de l'exécution des pièces et fait part du sentiment général du journaliste à leur égard. Les opinions exprimées laissent toutefois peu de place à la nuance en raison de la brièveté des développements accordés à chaque événement. La « critique de pièces » – qui s'attarde uniquement au texte – et la « critique de représentations » – qui prend en compte les aspects spectaculaires – proposent des réflexions plus étayées sur les productions à l'affiche, principalement à partir de 1910. Or, elles suscitent souvent l'ire des acteurs et des directeurs de théâtre qui voient, dans les remarques défavorables, un obstacle supplémentaire dans la difficile implantation du théâtre professionnel francophone à Montréal. L'« opinion théâtrale » ou « culturelle » parsème quant à elle les journaux durant toute la période étudiée en utilisant le prétexte d'un événement théâtral pour prendre position sur une question plus large.

Les genres composites, enfin, font florès dans les hebdomadaires de l'époque. Ils permettent de regrouper sous une même rubrique tout ce qui a trait au théâtre ou à la vie culturelle (informations, divertissement, publicités, opinions) et d'assurer « un approvisionnement stable en contenu rédactionnel, peu importe le niveau d'activité locale, parfois sujet à de brusques variations. » (Guay, 2010 : 115). Le « pêle-mêle culturel » ou « théâtral » est

largement pratiqué, et on ne se gêne pas pour y inclure tout ce qui touche de près ou de loin à la vie artistique ou aux mondanités. Le choix et la hiérarchisation des sujets ainsi que le nombre de lignes consacrées à chacun témoignent d'une certaine subjectivité. Au contraire, dans le « babillard culturel », on cherche le plus possible à offrir un traitement égal à tous les sujets.

C'est à travers l'ensemble de ces genres que naviguent les journalistes pour témoigner de la vie théâtrale du début du siècle, pour l'encourager et pour la penser. Hervé Guay s'attarde d'ailleurs à ce dernier aspect dans la seconde partie de son ouvrage en portant un regard détaillé sur les écrits de sept critiques dramatiques qui, au début du siècle, contre vents et marées, ont pris position sur le théâtre : Gustave Comte, Frédéric Pelletier, Jules Jéhin-Prume, Marcel Dugas, Ernest Tremblay, Roger Valois et Joseph Baril. Pour chacun de ces critiques, Hervé Guay présente une note biographique, s'attarde sur les principales caractéristiques de ses écrits, mais surtout, analyse son travail au regard de quatre composantes identitaires : la catholicité, la modernité, la francité et l'américanité. L'auteur de *L'éveil culturel* pose l'hypothèse que « la critique théâtrale a joué un rôle dans la mise au monde de l'identité culturelle du Canada français. » (Guay, 2010 : 12).

De ce portrait de groupe se dégagent plusieurs constats. On note d'abord que les styles d'écriture, les sujets abordés et les prises de position sont loin d'être homogènes. Hervé Guay souligne tout de même certaines lignes de force. Tout au long de la période, outre l'événement théâtral, deux sujets reviennent

régulièrement sous la plume de ces journalistes, à savoir la défense de l'activité critique – mal reçue, nous l'avons dit – et l'organisation de la vie théâtrale. « Sur ce point, l'activisme de la critique du début du XX^e siècle a de quoi étourdir », constate Hervé Guay (2010 : 282). Car les critiques ne se gênent pas pour mettre de l'avant les transformations qu'ils croient nécessaires : financement étatique des arts, formation des artistes et des publics, meilleure administration des troupes... Les commentaires sur ces sujets sont parfois discordants, mais tous visent un même objectif : l'implantation durable et l'essor d'une activité théâtrale francophone professionnelle à Montréal.

Une certaine évolution est du reste décelable dans les pratiques critiques au cours de la période 1898-1914. Hervé Guay identifie deux « générations » de critiques. Les premiers (Comte, Pelletier et Jéhin-Prume) – la « génération 1900 » – sont des généralistes qui abordent le théâtre comme un sujet parmi d'autres au sein de rubriques culturelles plus larges. Les seconds (Dugas, Tremblay, Valois et Baril) – la « génération 1910 » – se posent en spécialistes et concentrent leurs écrits plus spécifiquement sur l'événement théâtral. Les genres journalistiques retenus par les uns et les autres témoignent d'ailleurs de cette évolution. Si la critique « de pièce » ou « de représentation » est rare chez les journalistes de la première génération qui lui préfèrent le pêle-mêle, l'opinion culturelle ou le portrait de personnalités théâtrales, elle, se fait l'outil principal de ceux de la génération 1910.

Dans l'ensemble de la production critique de la première ou de la deuxième génération, Guay ne manque pas d'exemples pour valider son hypothèse concernant les quatre composantes identitaires retenues aux fins de l'analyse. Or encore une fois, la diversité des points de vue reflète la complexité des enjeux. La catholicité, définie par Hervé Guay comme « la nature du rapport qu'entretient une collectivité avec la foi catholique, la manière dont elle colore sa relation avec les autres domaines de la vie sociale » (Guay, 2010 : 24), suscite des opinions contrastées. D'une part, les tenants du courant conservateur prônent une observance stricte des avis du clergé : Pelletier, Dugas et Baril s'inscrivent dans cette veine, avec quelques nuances. D'autre part, ceux qui se réclament d'un courant plus libéral font d'abord confiance à leur jugement moral tout en restant bons catholiques : Comte, Jéhin-Prume, Tremblay et Valois témoignent de cet esprit. En raison de l'emprise des autorités ecclésiastiques sur la vie sociale du début du siècle, les critiques dramatiques sont amenés à prendre position sur diverses questions et leurs convictions morales teintent leur jugement. Sont entre autres discutées l'utilité sociale du théâtre, la moralité de chacune des pièces, la respectabilité des artistes professionnels et la préséance (ou non) de l'artistique sur les considérations morales.

Lorsque Hervé Guay regarde les écrits de ces critiques sous l'angle du rapport à la modernité, il y retrouve encore une fois une diversité de points de vue. La modernité est ici entendue comme « le désir de formes neuves, [...] la rupture avec la tradition et [...] des revendications de liberté » (Guay, 2010 : 22). Dans le contexte étudié, cette modernité

s'incarne par une recherche d'autonomie des arts par rapport aux autres sphères de la société, notamment la religion, mais également par le « relèvement » du répertoire et le renouvellement des pratiques scéniques, sujets sur lesquels les critiques sont friands de commentaires. Du côté du répertoire, on souhaite que soient délaissés mélodrames et autres formes populaires pour faire place à la « haute comédie », c'est-à-dire le théâtre moderne issu du corpus contemporain français. Quant au travail théâtral, on réclame une homogénéité des styles de jeu, une meilleure diction, une exactitude historique dans les décors et costumes, mais aussi, chez Valois et Baril, le recours à un jeu réaliste en opposition au jeu exacerbé des mélodrames. Tous les critiques ne défendent certes pas chacun de ces points avec la même conviction, mais tous tendent vers une certaine modernité. La question est alors de savoir :

[...] quelle doit être la vitesse de croisière de la modernisation⁵ à laquelle peuvent aspirer les théâtres français de Montréal ?
[...] Les plus libéraux prônent une modernisation assez rapide de la scène, tandis qu'un critique plus conservateur comme Frédéric Pelletier est enclin à la prudence et estime que les choses vont déjà bien assez vite (Guay, 2010 : 290).

La francophilie des critiques est, quant à elle, unanime. Pour tous, la France constitue un modèle à suivre. Mais cette France a une couleur bien différente aux yeux de chacun. Aristocrate pour l'un, bourgeoise pour l'autre, classique ici, bohème et révolutionnaire là : elle est « le lieu de toutes les projections. » (Guay, 2010 : 296). Il n'empêche que c'est à elle que l'on renvoie pour établir les standards. On y puise le répertoire à jouer, l'accent à adopter, la formation à privilégier. On valorise les artistes qui en

proviennent et les critiques qui en émanent. Certains s'y réfèrent presque aveuglément : c'est le cas de Marcel Dugas, par exemple. D'autres, comme Roger Valois, n'hésitent pas à garder une certaine distance critique.

Le rapport à l'américanité est, lui, plus difficile. Il est important de préciser qu'Hervé Guay distingue « américanité » et « américanisation ». Dans le premier cas, on parle de « sentiment d'appartenance au continent américain » (Guay, 2010 : 20) ; c'est cette dimension qu'il examine chez les sept journalistes. Pour sa part, l'américanisation « repose sur une propension – consciente ou inconsciente – à imiter et à préférer les pratiques et les productions qui viennent des États-Unis. » (Guay, 2010 : 20). Or chez Comte, Pelletier et leurs confrères, le rapport conflictuel à l'américanité prend justement appui sur une volonté d'ancrer en terre montréalaise une véritable culture canadienne-française tout en se détachant de la culture « américaine » et « anglaise », détestable aux yeux de la majorité d'entre eux. L'objectif poursuivi est alors de procéder à un « rehaussement culturel » de la nation en prenant la France pour modèle. Mais cette position amène son lot de contradictions : les pièces présentées sont parfois très peu adaptées aux réalités montréalaises ; l'émergence d'une dramaturgie canadienne se fait difficilement, écartelée entre le désir d'imitation des modèles français et la volonté de traiter de sujets canadiens en employant, peut-être, l'accent d'ici, « contaminé par les Anglais »...

La catholicité, la modernité, la francité et l'américanité, on le voit, occupent des positions tantôt convergentes, tantôt discordantes d'un

journaliste à l'autre. Ces composantes identitaires amènent Hervé Guay à dresser un portrait personnel de sept critiques de la presse hebdomadaire du début du siècle en mettant de l'avant les considérations politiques et religieuses qui sous-tendent leur regard sur les œuvres dramatiques et l'organisation de la vie théâtrale. Cet examen permet en outre de porter un éclairage sur les débats sociaux qui traversent leurs écrits et qui concourent à la définition de l'identité culturelle canadienne-française. Avec une clarté de style, un repérage facile dans le livre et une rigueur indéniable, Hervé Guay gagne son pari de révéler l'étroite connexion entre deux sphères d'activité, la presse et le théâtre, qui ont coopéré au profit de leur développement mutuel et au bénéfice des idées et de l'art. Son ouvrage propose un nouvel angle d'appréhension de l'activité théâtrale francophone du début du siècle⁶ en mettant l'accent non pas sur la production artistique, mais sur la réflexion critique qui l'a accompagnée, voire guidée. En ce sens, l'ouvrage d'Hervé Guay constitue un apport singulier à la recherche sur le théâtre québécois.

Catherine Sirois
Université du Québec à Montréal

1. On pense entre autres aux travaux de Jean-Marc Larrue qui a publié plusieurs articles et ouvrages sur différents aspects de l'activité théâtrale québécoise au tournant du siècle dernier, notamment : *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle* (Montréal, Fides, 1981) ; « L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914 » (thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1987) ; *Le Monument inattendu. Le Monument-National, 1893-1993* (Montréal, HMH, 1993). Parmi d'autres références possibles sur cette période, on note : CARRIER, Denis (1991), « Le Théâtre National 1900-1923. Histoire et évolution », thèse de doctorat, Québec, Université Laval ; LAFLAMME, Jean (1988), « Le théâtre francophone à Montréal de 1855 à 1880 », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal ; BOURASSA, André-G. et LARRUE, Jean-Marc (1993), *Les nuits de la « Main »*. *Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur. Cette liste est loin d'être exhaustive.

2. GUAY, Hervé (2005), « Les discours sur le théâtre dans la presse hebdomadaire montréalaise de langue française de 1898 à 1914 : des genres journalistiques et des composantes identitaires en compétition », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.

3. « Les droits d'auteurs, le recrutement des comédiens à l'étranger, le rendement commercial, les attentes morales relatives au théâtre, de même que la pertinence du réalisme à la scène sont autant de questions qui renvoient à une pratique théâtrale traversant non un âge d'or, mais un champ de mines. » (Guay, 2010 : 54).

4. Nous employons ici la nomenclature proposée par Hervé Guay. Nous n'utiliserons les guillemets que lorsque la dénomination d'un genre est peu courante ou susceptible de porter à confusion.

5. Notons que Hervé Guay ne distingue pas, dans son ouvrage, les notions de « modernité » et de « modernisation ».

6. Jean-Marc Larrue s'est penché avant Guay sur les prémisses de la critique dramatique au Québec dans un article publié dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, (« Les débuts de la critique dramatique (1870-1896). Un contexte difficile », n° 40, 1986, p. 111-121), mais par l'ampleur de la recherche, nous considérons que *L'éveil culturel* constitue tout de même un premier jalon majeur dans l'exploration de cette question.

CHÉNETIER-ALEV, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Saarbrücken, Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2010, 576 p.

La réflexion à laquelle nous convie Marion Chénétier dans son livre *L'oralité dans le théâtre contemporain* ouvre une perspective nouvelle à l'égard du fait théâtral contemporain en posant le concept de l'oralité comme une voie possible de la réinvention du dramatique. Fruit d'une recherche doctorale poussée, la thèse de Chénétier éclaire des oeuvres dramatiques contemporaines s'inspirant d'une certaine poésie sonore et qui, en exploitant ouvertement la matérialité de la langue à la recherche d'autres vecteurs de signification, font écho à la crise du sens qui caractérise l'ère moderne. Dans son étude, l'auteure propose les notions de rythme et de sonorité, essentielles à l'appréhension de l'oralité dans les textes, pour affirmer la théâtralité même de la parole, et de fait, ancrer celle-ci de nouveau dans l'expérience sensible. Ainsi, ces « voix de l'écriture¹ » que sont celles de Achternbusch, Guyotat, Novarina, Fosse, Danis et Kane se veulent toutes, sous la loupe de Chénétier, agissantes et performatives, et travaillent à faire du spectacle de la parole l'objet du drame. Par conséquent, le concept de l'oralité, tel que défini par l'auteure, conduit à l'idée d'une corporéité du texte.

L'ouvrage de Marion Chénétier s'articule autour de trois grands chapitres qui envisagent la notion de l'oralité selon une approche théorique et méthodologique rigoureuse. Contrairement à la voix au théâtre qui a fait l'objet de nombreuses publications, l'oralité est un concept relativement récent qui demande dans un premier temps qu'on en délimite l'espace et les composantes spécifiques. L'étude s'ouvre donc sur un chapitre liminaire particulièrement dense où l'auteure se livre à un éclaircissement théorique du concept. Aussi, en admettant que la recherche sur l'oralité ne fait que commencer, Chénétier prend le parti de toujours préciser le sens des mots-clés qu'elle emploie tout en s'attachant à forger une définition souple du concept d'oralité. Sans prétendre faire le tour de la question, sa thèse constitue ainsi un apport important à la recherche en tentant de cerner ce concept et ses manifestations dans les oeuvres.

Le projet ambitieux de Marion Chénétier n'est pourtant pas sans soulever quelques interrogations. De fait, le lecteur est placé devant un paradoxe. Le titre même de l'ouvrage, *L'oralité dans le théâtre contemporain*, présente une ambiguïté en cela que la chercheuse se propose d'étudier l'oralité non pas du point de vue de la représentation, mais bien de l'écriture. La nécessité de distinguer « oral » et « oralité » s'impose alors rapidement, ce à quoi s'emploie Chénétier en traçant la genèse de la notion d'oralité en plus de circonscrire d'autres concepts parfois très proches tels que la voix et le style. Elle remarque ainsi que parmi les différentes acceptions de l'oralité, le concept a migré de l'idée de *prononcer à haute voix* à une notion relevant plutôt d'une certaine manière de

s'exprimer. L'auteure départage donc les deux termes en les opposant, chargeant le premier de désigner l'ensemble des productions de la voix et réservant le second au champ des manifestations écrites. Tout au long de son analyse, Chénétier emploiera les néologismes « oraliser » et « oralisation » pour témoigner du passage de l'écrit au dit. Ainsi mise à jour, la notion d'oralité ne se limite donc plus à la sphère de la bouche ou du « parlé » :

La lecture aurait peut-être ainsi cet avantage sur la diction orale du texte de faire ressortir l'architecture rythmique et prosodique constitutive d'un aspect de l'oralité de l'écrit, tandis que l'oralisation rendrait plus sensible par exemple la dramaturgie des voix, ou la musicalité de telle écriture (p. 14).

En posant ceci, l'auteure affirme non seulement la matérialité du texte en mettant l'accent sur la dimension rythmique de la langue et sur la sonorité de la parole, mais évacue également la question de la voix en la distinguant complètement de la notion d'oralité. En effet, Chénétier soutient, et cela correspond à une de ses hypothèses principales, que l'oralité est ce qui vient pallier l'absence de voix dans le texte. Elle prétend que le texte ne peut donner à entendre ni la voix de l'écrivain, ni une autre, ce qui lui fait dire que la voix ne peut exister dans le silence du livre. Néanmoins, l'auteure concède que cette définition de l'oralité doit beaucoup au choix d'aborder la notion par le biais d'œuvres dramatiques contemporaines qui, en réponse à la crise du drame, développent des pratiques s'opposant à ce qui est ressenti comme une impasse du sens en déployant toutes les ressources verbales propres à diffracter le sens et à l'ancrer de nouveau dans l'expérience sensible. Alors que la scène se vide de ses personnages et que la fiction

ne soutient plus l'action dramatique, force est d'admettre que l'oralité est ce qui reste du théâtre dans l'écriture. Par conséquent, en postulant que l'oralité fait contrepoids à la perte que constitue, sur la page, la disparition du corps, c'est-à-dire le support physique de l'énonciation dont la présence constitue un élément essentiel dans la constitution et la transmission du sens, Chénétier précise ce qui pour elle relèverait du domaine de l'oralité, soit « l'ensemble des procédés grâce auxquels un texte produit son mode d'énonciation spécifique, et par lesquels il le transmet au lecteur, modelant ainsi son appréhension du texte et l'engageant dans une expérience d'habitation singulière de la langue » (p. 502).

Par ailleurs, si la voix s'avère ne pas être une condition nécessaire de l'oralité, le texte ne peut néanmoins acquérir une existence que s'il est accompagné de ce « murmure mental, de ces fantômes de sons qui surgissent aussitôt que nous ouvrons le livre, et qui s'ordonnent d'une manière unique, correspondant à la parole singulière de l'auteur et à la perception, non moins singulière, du lecteur » (p. 52). Cette parole, au sens que lui donne Saussure, implique une *habitation* personnelle de la langue, sans pour autant suggérer la texture d'une voix. La spécificité de cette parole ne pouvant advenir que dans la littérature, c'est donc dire que l'oralité ne peut se passer du support de l'écrit en ceci que seule l'écriture a le pouvoir de fixer et de rendre ainsi perceptible cette parole, à la fois individuelle et singulière, dans ses variations infimes et dans sa cohérence globale, thématique et stylistique.

Il apparaît donc que l'oralité, telle une parole qui traverse l'ensemble du texte, se manifeste sous la forme bien réelle d'un phrasé, ou plus précisément à travers le souffle que constitue le rythme tel que l'entend le théoricien du langage Henri Meschonnic² et auquel se réfère Marion Chénétier pour préciser la part du corps dans l'avènement de l'oralité à l'écrit. Il convient de replacer cette idée devant le choix des œuvres du corpus de Chénétier. L'auteure souligne qu'on ne peut manquer d'être frappé par le fait que le corps se retrouve au centre de la tension qui soutient les écrits des six auteurs à l'étude. Or, Meschonnic défend une conception du rythme qui envisage l'oralité de l'écriture comme étant une intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours. Il semblerait alors, selon Chénétier, que l'oralité se situe du côté de la corporalité : « Si la voix est ce qui charrie notre corps dans la langue parlée, l'oralité serait ce qui se transmet du corps dans l'écriture. » (p. 93).

En envisageant ainsi ce rapport de la parole au corps, la réflexion de la chercheuse trouve appui sur les pratiques des six auteurs étudiés qui font de l'oralité l'enjeu de leur activité d'écrivain en proposant des textes qui achèvent de remettre en cause l'idée de personnage pour faire entendre une parole qui tend à s'exprimer sans l'intermédiaire de la fiction. En effet, elle remarque chez ces auteurs que « l'écriture d'une pièce cherche moins à rendre compte d'une vision du monde par le biais d'une intrigue qu'à devenir le lieu où expérimenter et vivre notre rapport au monde et au sens » (p. 503). À l'hypothèse précédemment formulée par Chénétier, soit le fait que l'oralité est ce qui, dans le texte, compense l'absence de voix, s'ajoute

donc un enjeu, également lié à la crise du drame, à savoir le déplacement du dramatique vers le cœur même du langage. Pour ces auteurs contemporains, « il s'agit de faire faire au lecteur l'expérience de la manipulation du sens, ou au contraire du défaut de sens, en le mettant devant la parole au travail, et au travail devant la parole » (p. 503). L'oralité, définie par ce qui reste du corps dans la langue quand la voix s'en absente, donne ainsi à la matérialité de la langue un rôle décisif dans la constitution du sens.

Pour témoigner de la nature et du fonctionnement de l'oralité dans l'écrit, Marion Chénétier procède, dans le second chapitre, à une étude sous le signe de la stylistique des composantes de l'oralité dans les œuvres des auteurs Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis et Sarah Kane dont elle passe au peigne fin l'ensemble de la production littéraire. Puisque ces pages donnent lieu à des analyses très détaillées, nous ne rendrons compte que sommairement des différentes spécificités de l'oralité et de ses manifestations dans leurs écrits. Les auteurs du corpus ont en commun de présenter des textes dont l'instabilité formelle et discursive masque souvent les sources d'énonciation. Or, Chénétier entend et voit surgir dans leur écriture un rythme lisible grâce à des procédés qui concourent à façonner la diction intérieure du lecteur ; l'oralité se retrouve ici indissociable du phénomène d'écoute qui définit la lecture. De fait, c'est à une double écoute que le travail d'analyse de ces textes nous invite : celle des œuvres d'abord, et puis de ce qui se produit en nous lorsque nous les lisons. Étudier les manifestations de l'oralité, c'est donc observer comment celle-ci, par une

variété de moyens qui sont destinés à rendre le lecteur acteur du texte, a affaire avec la matérialité de la langue autant dans ses procédés de communication avec le lecteur que dans la volonté de celui-ci de s'impliquer davantage dans l'expérience de la lecture. En outre, l'étude menée par Marion Chénétier suggère que ce n'est pas seulement un mode d'énonciation qui s'encode par l'oralité, mais aussi « un état qui est communiqué, et qui autorise à concevoir l'idée d'un échange entre le texte et le corps du lecteur » (p. 505). Par conséquent, si le lecteur ne s'investit pas, l'œuvre lui demeure close.

Suivant ces considérations, Chénétier fait le constat que dans l'écrit, l'oralité se caractérise par le désir de l'auteur de prendre à parti le lecteur et de raviver incessamment son écoute. Elle établit donc en premier lieu la prédominance de la notion de l'adresse qui devient le cadre à l'intérieur duquel opère l'oralité ; l'adresse constitue l'expression de la volonté du sujet de l'écriture d'établir une relation plus directe avec le lecteur. De manière générale chez les dramaturges du corpus, l'oralité va également de pair avec une *frontalisation* du dialogue, c'est-à-dire que l'échange, dans le théâtre contemporain, se déplace vers le public en même temps que le personnage est remis en cause. C'est notamment le cas chez Novarina, Achternbusch, Guyotat et Danis, alors qu'on parle davantage d'une adresse décentrée chez Fosse où se joue un effet de ressassement engendré par la déclinaison incessante de motifs formés de quelques répliques. Le texte ne progresse donc pas de façon linéaire, mais par petits mouvements d'avant-arrière. Là où le texte fait mine de progresser, une réplique le replace à son point de

départ. De plus, les personnages sont pour l'essentiel comme absents à eux-mêmes et tournés vers leur réflexion intérieure. Enfin, Sarah Kane use, pour sa part, du moins dans sa dernière pièce *4.48 Psychose*, d'une adresse dite inversée ; en effet, l'intériorisation des voix dans la pièce requiert du lecteur-spectateur qu'il s'immerge dans l'univers mental suggéré et s'approprie le discours de l'être qui s'exprime.

Marion Chénétier oriente par la suite ses analyses des œuvres en s'attardant aux composantes de l'oralité qui ont trait à la transposition du langage parlé, à l'exhaussement de la dimension sonore de la langue, à l'importance paradoxale de la dimension visuelle, au traitement de la didascalie et enfin, à la question du rythme, marqueur de l'oralité dans l'écrit tel que défini plus tôt. En décortiquant une à une ces caractéristiques, l'auteure cherche à démontrer dans quelle mesure et par quels moyens la parole singulière des auteurs parvient à modeler la diction intérieure du lecteur. Les moyens d'encodage de celle-ci sont nombreux : préciser un silence par une didascalie (« pause » ou « silence »), mettre en valeur un amuïssement de la voix par un blanc typographique, signaler une accentuation particulière par l'italique, indiquer le volume par l'inscription de lettres en majuscules, préciser le débit par l'abolition de la ponctuation, rendre le « parlé » par la multiplication de contractions lexicales et grammaticales... La composante du rythme, quant à elle, se décline selon différentes modalités que Chénétier répertorie selon qu'elles sont rattachées à la prosodie, la répétition, la variation ou encore à la musicalité.

En s'appuyant à nouveau sur une variété d'exemples tirés des oeuvres du corpus, le troisième et dernier chapitre de l'ouvrage de Chénétier porte sur l'oralité des voix et des corps dans le dispositif dramaturgique. L'auteure s'attarde notamment à la réapparition du corps comme sujet de l'écriture au moment où il disparaît comme personnage ; ou encore au rôle que tient le corps comme lieu d'ancrage de l'émotion lorsque la langue se révèle impuissante à appréhender certaines réalités. Le cri chez Kane en est un bon exemple, représentant non seulement l'impasse du langage, mais également une expérience extrême vécue par le corps. Marion Chénétier clot sa réflexion sur l'oralité dans le théâtre contemporain en traçant une ligne d'horizon où se multiplient les questions et nouvelles hypothèses que le sujet peut susciter. Elle interroge par exemple la possibilité d'évaluer le degré d'oralité d'un texte et forge la notion de « coefficient d'oralisation » (p. 481) de la parole. Elle pose en outre la question de l'oralité dans les autres genres littéraires pour conclure que le concept n'est pas spécifique au texte dramatique, bien qu'il repose sur une théâtralité de l'écriture.

L'oralité dans le théâtre contemporain est, en somme, le fruit d'une réflexion pertinente qui propose la notion d'oralité comme un moyen possible d'appréhension des oeuvres dramatiques contemporaines dans le contexte où celles-ci se révèlent de plus en plus déconcertantes en évacuant tantôt la fiction, tantôt le personnage, au profit d'une théâtralisation de la parole. Le propos de Chénétier s'appuie sur un travail d'analyse rigoureux que le lecteur avisé ne manquera pas

de déceler. Ceci dit, l'ouvrage souffre d'un certain manque de vitalité et l'auteure elle-même admet que ses analyses détaillées seront souvent fastidieuses pour le lecteur. Cette réserve n'enlève néanmoins rien à l'intérêt suscité par le propos, ni à la qualité et à la finesse de la réflexion.

Marie-Christine Busque
Université du Québec à Montréal

1. Nous reprenons ici l'expression du dramaturge norvégien Jon Fosse qui évoque une « voix de l'écriture » non saisissable de façon sémantique, mais qui renvoie à l'idée d'une forme et d'un rythme : « C'est une voix muette. Une voix qui parle en se taisant. Il s'agit d'une voix qui, en quelque sorte, vient de tout ce qui n'est pas dit [...] ». FOSSE, Jon, « Voix sans paroles », *LEXI/textes*, n 4, Paris, L'Arche, 2000, p. 222.

2. DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme : Des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 2005, 242 p.

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

*Sous la responsabilité
de Tanya Déry-Obin*

The Drama Review (TDR), vol. 55, n^{os} 1, 2, 3 et 4, 2011

Canadian Theatre Review (CTR), n^{os} 145, 146, 147 et 148, 2011 et n^o 149, 2012

Theatre Journal (TJ), vol. 63, n^{os} 1, 2, 3 et 4, 2011

New Theatre Quarterly (NTQ) vol. 27, n^{os} 1, 2, 3 et 4, 2001 et vol. 28, n^o 1, 2012

Les articles des revues en langue anglaise publiés en 2011 et 2012 témoignent d'un intérêt manifeste à l'égard de pratiques théâtrales prenant place dans un monde globalisé. Cette préoccupation se traduit par des approches multidisciplinaires qui confirment l'influence des théories de la performance, mais aussi d'un désir accru de replacer ces pratiques dans la complexité du monde contemporain. Certains thèmes ou objets communs émergent de ces études, notamment les corpus asiatiques et les questions de genre et de transsexualité. Plusieurs travaux s'inscrivent par ailleurs sous le signe du théâtre interculturel.

La notion d'un théâtre qui puise son inspiration à plusieurs traditions et influences géographiques et culturelles n'est pas nouvelle. Des praticiens de plusieurs époques et appartenances nationales ont été associés à cette tendance, notamment W. B. Yeats, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage. Plutôt que de s'intéresser aux pionniers du théâtre interculturel depuis son émergence dans les années 1980, les auteurs du dossier « Rethinking Intercultural Performance », publié dans *Theatre Journal* (TJ, vol. 63, n^o 4), tentent de renouveler

la réflexion liée à ce phénomène pour répondre principalement aux critiques formulées par les chercheurs postcoloniaux, accusant certains créateurs de s'appropriier des traditions et des formes esthétiques issues de pays d'Europe de l'Est et de l'Orient au seul profit des spectateurs de l'Occident. Ce dossier se place ainsi sous l'enseigne de la proposition de Daphne P. Lei qui, dans son article « Interruption, Intervention, Interculturalism: Robert Wilson's HIT Productions in Taiwan » (TJ, vol. 63, n^o 4), épingle la notion de « HIT », c'est-à-dire de « théâtre hégémonique interculturel ». Cette appellation désigne les pratiques communément admises comme étant du théâtre interculturel et provenant le plus souvent de créateurs occidentaux qui travaillent sur des formes empruntées à d'autres cultures théâtrales. Lei rappelle que le théâtre interculturel est un ensemble difficile à cerner, et que certains chercheurs assument cette tâche impossible tout en admettant que les frontières nationales sont de plus en plus poreuses, comme les échanges culturels, en raison de l'omniprésence de la technologie. Ce contexte amène à penser que les frontières culturelles et artistiques sont peut-être elles-mêmes susceptibles de disparaître. Lei se demande alors comment il est possible de réfléchir au théâtre *interculturel* alors que les différences culturelles ont tendance à se brouiller. Pour l'auteure, une telle mixité culturelle et artistique provoque un effacement des identités qui peut, par la même occasion, provoquer un sentiment de malaise. L'analyse du HIT permet ainsi d'identifier et de reconnaître les structures de pouvoir dans les relations théâtrales mondiales afin de reconnaître l'hégémonie de certaines

pratiques. Lei explique : « La véritable hégémonie, ou la réalité la plus cruelle, est le fait qu'après plusieurs décennies de développement le théâtre interculturel s'est taillé une position très stable au milieu des pratiques et des formes interculturelles et multiculturelles » (*TJ*, vol. 63, n° 4, p. 572). L'auteure déplore le fait que bien que plusieurs pratiques authentiques de théâtre interculturel existent, elles sont le plus souvent éclipsées par le théâtre interculturel hégémonique. D'autre part, elle mentionne que le tokénisme (*tokenism*), la mauvaise communication, la mauvaise interprétation et même l'appropriation frauduleuse sont souvent associées au théâtre culturel hégémonique actuel, comme en témoignent deux productions de Robert Wilson présentées à Taiwan, *Orlando* (2009) et *1433 : The Grand Voyage* (2010). En dépit de ces critiques, Lei ne perçoit pas le théâtre interculturel hégémonique comme seulement négatif et reconnaît son pouvoir de mise en contact. Son étude vise plutôt à relever et à mettre en lumière les flux nationaux et culturels du « théâtre interculturel hégémonique » afin d'identifier et de reconnaître les rapports de pouvoir qu'ils impliquent.

Dans cette perspective, l'article de Lei est représentatif de l'ensemble du dossier. Dans leur éditorial, Penny Farfan et Ric Knowles affirment que celui-ci tente d'opérer un véritable renversement de pouvoir en montrant qu'il y a de l'espace pour une compréhension beaucoup plus large et, surtout, historiquement plus exacte du théâtre interculturel qui va à l'encontre de sa définition hégémonique. Cette définition désigne un phénomène qui n'est pas né avec la modernité occidentale et qui n'implique pas uniquement une appropriation

occidentale de l'Autre (*TJ*, vol. 63, n° 4, p. IIII). Dans ce même esprit, trois articles du même dossier s'intéressent aux pratiques théâtrales de diverses époques en adoptant une approche historique. Leo Cabranes-Grant se penche sur l'époque coloniale mexicaine dans « From Scenarios to Networks : Performing the Intercultural in Colonial Mexico » (*TJ*, vol. 63, n° 4), alors que Diane Looser consacre une étude à l'existence – ou non – de théâtre dans les îles du Pacifique à l'époque pré-coloniale (« A Piece 'More Curious Than All the Rest' : Re Encountering Pre-Colonial Pacific Island Theatre, 1979-1855 », *TJ*, vol. 63, n° 4). Katarzyna Jakubiak, quant à elle, s'intéresse à une période plus contemporaine, les années 1960, en s'attardant à deux reprises polonaises de *A Raisin in the Sun* dans « The Black Body in Translation : Polish Productions of Lorraine Hansberry's *A Raisin in the Sun* in the 1960s » (*TJ*, vol. 63, n° 4). Finalement, les deux derniers articles de ce dossier explorent également le théâtre interculturel, mais en centrant leur attention sur un corpus d'œuvre spécifiques appartenant aux différents théâtres asiatiques. William Peterson signe un texte sur *Amazing Show*, une production interculturelle présentée aux Philippines principalement destinée aux touristes coréens. La production met en scène des performeurs *bakla*, une expression qui se traduit communément par « troisième sexe », et qui suggère l'image d'une femme enfermée dans un corps d'homme. « *Amazing Show* in Manila : 'Fantasy-Production' and Filipino Labor in a Transnational, Transcultural, Transgendered Theatre Enterprise » (*TJ*, vol. 63, n° 4) examine le positionnement de ce spectacle dans l'espace transnational et inter-asiatique, tout en analysant dans le détail la manière dont

l'identité *balka* se transmet à travers la performance. Peterson s'abstient volontairement d'adopter à cet égard les postulats d'une analyse inspirée par les études de genre, attentive à l'identité travestie ou transgenre, afin de mieux rendre compte de l'intégration de la communauté balka au sein de cette production. Dans ce contexte où les *balka* sont prédisposées à avoir des corps féminins puisqu'elles sont comprises comme ayant des âmes de femmes, c'est à travers un imaginaire transnational plus large, celui de la production fantasmée (*fantasy-production*), que la transformation se trouve accomplie. Le dernier article de ce numéro, « 'If I was not in prison, I would not be famous': Choreography, and Mimicry in the Philippine » (*TJ*, vol. 63, n° 4) de J. Lorenzo Perillo, poursuit cette réflexion tout en opérant un lien avec le dossier précédant de la même revue « Asian Theatre and Performance » (*TJ*, vol. 63, n° 3).

Dans son éditorial, « Comment Behind the Paradox of Religious Rhetoric in a Time of Swine Flu, or an Accidental Asianist » (*TJ*, vol. 63, n° 3), Catherine A. Schuler explique que l'idée de ce dossier thématique reflète l'augmentation observée par les rédacteurs de la revue, de propositions d'articles portant sur la Chine et les théâtres asiatiques, que ce soit dans une perspective historique ou contemporaine. Claire Conseison ouvre le dossier avec une introduction à l'œuvre de Nick Rongjung Yu, le dramaturge le plus prolifique de la Chine actuelle, « Behind the Play: The World and Works of Nick Rongjung Yu » (*TJ*, vol. 63, n° 3). Une traduction anglaise de la pièce « Behind the Lie », effectuée par Conseison, suit le texte introductif, accompagne cette étude et met en évidence la nécessité pour les chercheurs

d'avoir accès à cette dramaturgie. Schuler rappelle, dans son éditorial, que publier des traductions de pièces ne fait pas partie des habitudes de la revue, mais que cette pratique apparaît essentielle à la diffusion, à l'analyse et à la compréhension de textes issus d'espaces peu familiers (*TJ*, vol. 63, n° 3, p. viii). Suivant la tendance déjà observée en faveur d'une méthodologie interculturelle, Alexander C.Y. Huang propose un article sur les tensions, dans l'œuvre du prix Nobel de littérature Gao Xingjian (2000), entre un théâtre individuel et un théâtre politique. « The Theatricality of Religious Rhetoric: Gao Xingjian and the Meaning of Exile » (*TJ*, vol. 63, n° 3) se concentre sur la représentation de l'opéra *La neige en août* à Taipei en 2002 en analysant le regard particulier que Gao pose sur l'exil et les relations entre l'art et le politique. L'auteur met en relief les contradictions qui émergent dans le discours de l'œuvre et qui traduisent l'ambition de Gao d'être considéré comme un individu plutôt qu'un artiste « chinois », tout en ayant la prétention, par ses innovations, de réformer le théâtre chinois. Huang examine plus précisément cette tradition à la lumière des concepts de « littérature froide » et de « théâtre total » formulés par Go. La littérature froide est une littérature qui a retrouvé sa nature originelle, qui n'est ni politique, morale, ou engagée : il s'agit d'une littérature qui concerne l'intime, le personnel. Quant au théâtre total, il désigne un mélange éclectique de genres, de voix, d'images et de formes artistiques. Pour *La neige en août*, l'objectif était de créer une production hybride qui ne serait ni un opéra à l'occidental, ni un *jungju* (opéra de Pékin) ou un *huaju*, terme qui désigne le théâtre parlé chinois, et ce malgré les multiples emprunts faits

à ces différents genres au sein de la production. Le théâtre total échappe aux limites de genres, et surtout ne se réclame pas d'une seule appartenance culturelle. Par conséquent, explique Huang, « le travail scénique de Gao examine le libre arbitre moral de la collectivité en mettant en scène ce qu'il appelle des voix individuelles « apolitiques » comme force oppositionnelle à une identité nationale institutionnalisée » (*TJ*, vol. 63, n° 3, p. 366).

Dans un autre article (« Staging the 'Cartography of Paradox' : The DMZ Special Exhibition at the Korean War Memorial, Seoul ») de ce dossier, Suk-Young Kim s'intéresse aux conditions performatives mises en scène dans l'exposition « Inside the DMZ : An Exhibition Commemorating the 60th Anniversary of the Korean War », présentée en 2010 au Musée commémoratif de la guerre de Corée à Séoul. L'auteure s'attarde aux stratégies discursives de la Corée du Sud pour construire une mémoire de la guerre et qui mettent en lumière l'absurdité de la partition avec la Corée du Nord. Finalement, Paul Rae utilise les approches performatives dans une analyse consacrée à des phénomènes sociaux (« Pigs Might Fly : Dance in the Time of Swine Flu », *TJ*, vol. 63, n° 3). Dans le contexte de l'émergence de la Chine au début du vingt-et-unième siècle, Rae propose une réflexion croisée sur l'épidémie transnationale de grippe porcine et sur un projet de recherche-création en danse entre l'Université Middlesex (Royaume-Uni) et l'Académie de danse de Pékin. Ces deux phénomènes, suggère-t-il, invitent à penser au statut du corps dans une modernité mondialisée.

Le *Theatre Journal* n'est pas le seul à s'intéresser aux théâtres asiatiques puisqu'il s'agit bien d'une thématique qui traverse l'ensemble des publications recensées. Le *New Theatre Quarterly* publiée, en 2011, quatre articles portant sur divers aspects du théâtre asiatique, que ce soit dans ses manifestations historiques ou actuelles. Les auteurs se réclament de plusieurs tendances méthodologiques, tout en faisant une place de choix aux théories multidisciplinaires et interculturelles. Dans « Diaspora Space, the Regions and British Asian Theatre » (*NTQ*, vol. 27, n° 3), Graham Ley s'attarde au rôle joué par certaines régions anglaises dans le développement du théâtre anglo-asiatique. Ce théâtre, issu d'une culture diasporique, témoigne bien de l'existence d'un espace intermédiaire qui est la condition nécessaire à tout échange interculturel. Phillip B. Zarrilli examine, pour sa part, une certaine théorie du jeu de l'acteur sud-asiatique dans « Psychophysical Approaches and Practices in India : Embodying Processes and States of 'Being-Doing' » (*NTQ*, vol. 27, n° 3). Cette étude s'appuie sur des entretiens avec des acteurs de *kutiyattam* et de *kathakali*. Comme point de départ à son article, Zarrilli rappelle les propos d'Usha Nangya, une actrice et danseuse renommée de *kutiyattam*, conseillant à une actrice de respirer par les yeux et de fermer les oreilles pour arriver à personnifier une déesse. À partir d'une telle recommandation et de l'analyse de ses composantes, Zarrilli tente de déterminer ce que ces conseils révèlent de l'approche indienne du jeu de l'acteur. Dans « Architecture and / in Theatre from the Bauhaus to Hong Kong : Mathias Woo's Looking for Mies » (*NTQ*, vol. 28, n° 1), Rosella Ferrari s'intéresse au travail

multidisciplinaire de Mathias Woo, architecte et codirecteur artistique d'un groupe d'arts performatifs situé à Hong Kong, qui a conçu le *multimedia architectural music theater* (MAMT). Cette notion implique l'utilisation de l'espace théâtral à la lumière de différentes théories architecturales ainsi que des innovations issues du son, de l'imagerie visuelle, de la technologie numérique et de l'installation dans le but de créer une nouvelle forme d'expérience théâtrale. Ferrari analyse le travail de l'artiste en regard des affinités intellectuelles et artistique de Woo avec les performances postmodernes de Hong Kong à l'aube du vingt-et-unième siècle et des productions modernistes du début du vingtième siècle européen. Finalement, Laurence Senelick s'attarde, dans « Russian Enterprise, Bengali Theatre, and the Machinations of the East India Company » (*NTQ*, vol. 28, n° 1), au parcours atypique de Gerasim Stepanovich Lebedev (1749-1817), un Russe qui a joué un rôle central dans le développement du théâtre bengali, jusqu'à être considéré par certains comme son père fondateur.

La recherche publiée dans les revues en langue anglaise en 2011 et 2012 témoignent d'un désir de rendre compte des caractéristiques du monde actuel, et pas seulement des pratiques théâtrales et performatives qui y prennent place. Des chercheurs utilisent une méthodologie souvent inspirée par les théories de la performance pour analyser ainsi des phénomènes sociaux de différentes natures. Outre l'étude déjà citée de Paul Rae dans « Pigs Might Fly : Dance in the Time of Swine Flu » (*TJ*, vol. 63, n° 3), d'autres chercheurs empruntent cette perspective, notamment James Thompson qui porte son regard sur la

réponse humanitaire au tsunami de 2004 (« Humanitarian Performance and the Asian Tsunami », *TDR*, vol. 55, n° 1). Thompson s'intéresse ici précisément à l'action humanitaire, et pas seulement à la répercussion de cet événement dans les pratiques artistiques. Il explique que « le terme “*performance*” dans [son] analyse implique la notion d'événements créés pour un certain public cible et structurés pour lui plaire et produire un impact. Par conséquent, “*performer*” signifie dans ce contexte atteindre des résultats et créer quelque chose dans l'objectif qu'il soit vu » (*TDR*, vol. 55, n° 1, p. 71).

On notera, pour conclure cette chronique, l'intérêt toujours marqué dans la production savante anglo-saxonne pour la transsexualité et le mouvement *queer*. Outre l'article de William Peterson sur *Amazing Show* dont il a été ici question, le *Canadian Theatre Review* consacre un numéro à ce thème : « Queer Performance : Women and Trans Artists » (*CTR*, vol. 149). Dans son éditorial, Moynan King affirme que l'objectif de ce dossier est d'examiner le travail d'artistes provenant de diverses régions du Canada qui remettent en question à la fois les idées reçues sur le *queer*, mais aussi sur la performance en elle-même. Les différentes pratiques artistiques présentées dans ce numéro renvoient donc à la fois à des formes théâtrales non traditionnelles comme le cabaret, les arts performatifs, les installations, et à des disciplines comme le cinéma, la danse, la musique, les nouveaux médias, le design et les arts visuels. Pour King, les artistes *queer* sont donc expérimentales dans leur présentation de soi comme dans leur exploration de la forme et des thèmes du théâtre : à cette enseigne, l'identité et

le désir apparaissent en perpétuel mouvement. Ce dossier attire également l'attention sur la binarité des genres au sein de l'organisation de l'institution théâtrale au Canada. Pour plusieurs artistes inscrits dans cette mouvance, il n'existe pas de lieu dédié à leur travail qui échappe au principe de catégorisation dominant sur l'institution théâtrale. Il s'ensuit que les théâtres dédiés aux femmes ou à la création homosexuelle apparaissent ainsi toujours « autres », même aux yeux (et au sein) de la communauté *queer*.

Tanya Déry-Obin
University of Virginia

RÉSUMÉS DES ARTICLES / ABSTRACTS NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATRICES ET DES COLLABORATEURS

Bénédicte Boisson, Les actualisations d'un idéal théâtral au Théâtre du Peuple
- Maurice Pottecher, p. 13.

Cet article explore les liens entre activité mémorielle et construction d'une identité collective au Théâtre du Peuple, théâtre reconnu comme la plus ancienne entreprise de théâtre populaire en France et faisant preuve d'une longévité remarquable. En se concentrant sur l'histoire du théâtre depuis le décès de son fondateur en 1960, il montre comment la figure de Maurice Pottecher est restée une référence permanente, en même temps que son projet a fait l'objet de diverses relectures. Celles-ci ont permis de redéfinir les éléments identitaires forts de ce lieu, remplaçant le répertoire par le public et rappelant l'importance de la dimension artistique, tout en insistant sur l'originalité de cette entreprise et son esprit si particulier. Ceux-ci sont associés à l'intuition originelle de Maurice Pottecher et l'idéal qu'il a défendu reste revendiqué : il permet le maintien de la singularité de ce théâtre dans le champ théâtral actuel et soude ceux, très divers, qui prennent part à cette aventure.

This article explores the connections between historic activity and the construction of a collective identity at the *Théâtre du Peuple*, a theatre enjoying a remarkable longevity since it is recognized as the oldest venture in popular theatre in France. By concentrating on the theatre's history since the death of its founder in 1960, it demonstrates how the figure of Maurice Pottecher has remained a permanent point of reference, at the same time as its mission has been the subject of various reinterpretations. They have allowed for the redefinition of the strong identity factors specific to this theatre, putting the emphasis on the audience rather than the repertoire and recalling the importance of its artistic dimension while insisting on the originality of this undertaking and its unique character. They in turn are associated with Maurice Pottecher's original insight and uphold the ideal that he defended : it enables the uniqueness of this theatre to be maintained in the field of current theatre and binds together the very diverse individuals who take part in this adventure.

Bénédicte Boisson est Maître de Conférences en études théâtrales à l'Université de Rennes 2 – Haute Bretagne et membre de l'équipe d'accueil 3208 «Arts : pratiques et poétiques». Chercheuse associée à ARIAS, elle participe notamment au projet international « Le son du théâtre : intermédialité et spectacle vivant. Les technologies sonores et le théâtre. XIX^e-XXI^e siècles » (ARIAS/CRI, Montréal). Dans une double perspective, anthropologique et esthétique, elle travaille sur la coprésence, celle des acteurs et des spectateurs, dans le théâtre moderne et contemporain. La dimension corporelle du théâtre, la question du spectateur, l'analyse des représentations et les esthétiques contemporaines sont au centre de ses recherches. Elle a publié des chapitres d'ouvrage collectif et des articles sur ces divers sujets dans des revues telles que L'Annuaire théâtral, ThéâtreS, Ligeia, Théâtre / Public. Elle travaille également sur le Théâtre du Peuple de Bussang

et sur le théâtre des amateurs depuis une étude sur les activités théâtrales dans les Vosges, menée en 2007-2008 pour l'Association Départementale Vosges Arts Vivants. Elle a publié avec Alice Folco et Ariane Martinez un manuel sur La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours (PUF, 2010).

Marion Denizot, Roger Planchon : héritier et / ou fondateur d'une tradition de théâtre populaire, p. 31.

Figure aux multiples facettes (directeur d'institution, metteur en scène, auteur, cinéaste), Roger Planchon, né en 1931 et mort en 2009, fondateur du Théâtre de la Comédie à Lyon en 1952, directeur du Théâtre de la Cité en 1957 et du Théâtre National Populaire de Villeurbanne entre 1972 et 2002, incarne les tensions propres à l'histoire du théâtre public français, entre ambition artistique et volonté de popularisation. L'artiste a revendiqué trois filiations : avec le mouvement de la décentralisation dramatique qui naît après la Seconde Guerre mondiale, avec Jean Vilar, directeur du Théâtre National Populaire de 1951 à 1963, et avec Bertolt Brecht, qui fait figure d'homme de théâtre complet. Cet article se propose d'analyser ces filiations, pour tenter d'en déterminer le caractère opératoire. Il apparaît alors que le fil conducteur qui sous-tend le parcours de Roger Planchon tient dans l'obsession de l'artiste de forger une « écriture scénique » personnelle et autonome, qui le conduit en 1968 à revendiquer « le pouvoir aux créateurs » ; Roger Planchon contribuerait, en cela, à forger une nouvelle dimension du théâtre public, centrée autour de la figure du metteur en scène-créateur.

A multi-faceted personality (director of institutions, theatre director, author, filmmaker), Roger Planchon (1931-2009), founder of the *Théâtre de la Comédie* in Lyon in 1952, director of the *Théâtre de la Cité* in 1957 and of the *Théâtre National Populaire de Villeurbanne* between 1972 and 2002, personifies the tension, characteristic of the history of the French public theatre, between artistic ambition and a desire for popularisation. The artist claimed three filiations, firstly with the movement for the decentralization of the theatre which emerged after the Second World War ; secondly with Jean Vilar, director of the *Théâtre National Populaire* from 1951 to 1963 ; and thirdly with Bertolt Brecht, considered to be a complete man of the theatre. The objective of this article is to analyse these filiations with a view to determining their influence on Planchon's *modus operandi*. It emerges that the common thread underlying Roger Planchon's career is to be found in the artist's obsession with forging a personal and autonomous style of " stage writing ", an obsession which led him, in 1968, to lay claim to " power for the creators " ; Roger Planchon thereby contributed to forging a new dimension in the public theatre focusing on the figure of the director-creator.

Marion Denizot est maître de conférences en Études théâtrales à l'Université de Rennes 2. Diplômée de l'Institut d'Études Politiques de Paris, ses travaux portent sur les héritages du théâtre populaire, sur l'histoire des politiques et le fonctionnement des institutions théâtrales et sur les liens entre théâtre et histoire. Elle a publié en 2005 à la Documentation française Jeanne Laurent. Une fondatrice du service public pour la culture. 1946-1952, avec une préface de Robert Abirached. Elle a coordonné un ouvrage collectif intitulé Théâtre populaire et représentations du peuple, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2010. Un ouvrage sur Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : récit national et théâtre populaire est en préparation aux Éditions Honoré Champion.

Bérénice Hamidi-Kim, Du TNP de Roger Planchon au TNP de Christian Schiaretti D'une exemplarité du « théâtre public » à l'autre ?, p. 49.

À travers la comparaison du premier et du dernier directeur en date du TNP-Villeurbanne, institution exemplaire des valeurs et des missions du « théâtre public » français, l'enjeu du présent article est d'interroger l'évolution de ce modèle. Pour ce faire nous comparerons les différents aspects de la direction Planchon et celle de Schiaretti, s'agissant notamment du contexte de nomination du directeur, des modalités de la référence à la figure tutélaire de Jean Vilar, père spirituel du TNP, de la resémantisation de la notion de décentralisation, de la ligne esthétique défendue, et de la figure de l'État convoquée.

The goal of this article is to draw a comparison between the politics of Roger Planchon and Christian Schiaretti, the first and the last directors of the Théâtre National Populaire (TNP) of Villeurbanne, a theatrical institution which symbolizes the french model of "public theatre". We would specially like to compare their contexts of nomination, the kind of theatre they defend, the way they refer to the legendary figure of Jean Vilar, spiritual father of the TNP and of what we call the «*décentralisation*», that is to say the will to irrigate the all parts of the country and of the society with theatre, an art supposed to civilize and democratise the people.

Bérénice Hamidi-Kim est maître de conférences en études théâtrales à l'Université de Lyon 2 Louis Lumière. Chercheuse associée au Groupe Sociologie, Politique et Morale de l'École des hautes études en sciences sociales, elle est l'auteure d'une thèse intitulée « Les Cités du théâtre politique en France, 1989-2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle » (Université Lyon 2-Louis Lumière, 2007.). Ses travaux de recherche portent sur l'histoire du théâtre, la dramaturgie, les enjeux scéniques et idéologiques du théâtre politique, ainsi que sur l'histoire des politiques culturelles françaises.

Brigitte Joignault, « Élitaire pour tous » : oximore ou pléonasme ?, p. 71.

Cette étude porte sur le rapport d'Antoine Vitez avec les notions de théâtre populaire et de théâtre service public. Elle met d'abord en évidence la difficulté historique qu'il y aurait à vouloir distinguer, dans la confluence des grands mouvements qui ont influencé le metteur en scène (théâtre populaire, théâtre politique, théâtre d'art), une filiation qui relèverait spécifiquement du lignage populaire. Puis elle propose une analyse du cheminement de la pensée d'Antoine Vitez sur la politique culturelle et le rôle social de l'artiste au cours des années déterminantes qui ont précédé la naissance du Théâtre de Quartier d'Ivry. Cet examen fait apparaître que son évolution des années 1970 procède moins d'une rupture idéologique profonde que d'une adaptation, dans la durée, aux contextes traversés et aux transformations du milieu du théâtre public. Elle s'intéresse ensuite à l'expression « élitaire pour tous » et montre que tenir compte du facteur temps permet de comprendre que cette invention langagière, plutôt que d'avoir valeur d'oxymore provocateur, et bien qu'elle en joue, traduit avec

justesse le désir constant d'Antoine Vitez de concilier l'expérimental et le populaire. Elle souligne pour finir l'inscription de sa démarche dans une continuité historique qui fait notamment écho aux considérations hugoliennes sur l'existence d'une popularité qui ne s'acquiert et ne se mesure qu'au fil des siècles.

This study is about Antoine Vitez's relation with the notions of popular theater and theater as public service. It brings to light the historic difficulty in distinguishing, in the confluence of the movements which influenced the director (popular theater, political theater, art theater), a filiation to the popular lineage. Then, it proposes an analysis of his thought process about cultural policy and the social role of artists during the determining years which preceded the foundation of the *Théâtre de Quartier d'Iury*, near Paris. This examination brings out that its evolution in the 1970s proceeds less from a deep ideological breaking off than from an adaptation, over time, to the criss-crossing of contexts and the transformation of the very world of public theater. Then it focuses on the expression « "élitar for all" » (« élitaire pour tous ») and shows that taking into account the time factor helps understand that this linguistic invention, rather than having the value of a provocative oxymoron, and although it plays with it, translates aptly Antoine Vitez's constant desire of reconciling the experimental and the popular. Finally, It underlines the inscription of its approach in a historic continuity which echoes in particular Hugo's considerations on the existence of a popularity which is acquired and can measure up only in the course of the centuries.

Brigitte Joinnault est maître de conférences en études théâtrales à l'université de Nice Sophia Antipolis depuis 2011. Membre associé du laboratoire Scènes francophones et écritures de l'altérité de l'Institut d'études théâtrales (Paris 3), elle mène par ailleurs des recherches sur les rapports entre photographie et mise en scène dans la suite de ses travaux de thèse portant sur les mises en scène des textes non dramatiques chez Antoine Vitez (Rennes 2, 2008). A compter de 2012, elle participera aux travaux de l'équipe de recherche « Socio-esthétique des pratiques théâtrales du Québec contemporain » (FQRSC), dirigée par G. David.

Daniel Urrutiaguer, Les visions d'un théâtre populaire à Aubervilliers sous les directions de Gabriel Garran et de Didier Bezace, p. 87.

Le théâtre de la Commune d'Aubervilliers a été le premier théâtre permanent de la banlieue rouge sans un soutien initial de l'État. Jack Lalite a appuyé son fondateur, Gabriel Garran, de 1960 à 1984 et demandé la nomination de Didier Bezace en 1997. Les deux metteurs en scène se reconnaissent une relation de filiation dans leurs références à un théâtre populaire émancipateur, centré sur les auteurs vivants. L'article présente et interroge les conditions de la mise en œuvre de ce projet dans deux contextes sociétaux différents. Les dispositifs de mise en relation des artistes avec la population locale requièrent dans les deux cas le déploiement d'énergie militante pour décentraliser l'action culturelle dans la ville, ainsi qu'une diversification de la programmation. La désindustrialisation a affaibli les relais d'information dans les entreprises et aggravé la précarité économique. Le mythe de la conscience de classe des ouvriers est aujourd'hui encore plus décalé dans une ville au caractère multiethnique accentué.

The *Théâtre de la Commune d'Aubervilliers* was the first permanent theatre in the towns in the Paris suburbs with Communist mayors, without State subsidies firstly. Jack Ralite supported his founder, Gabriel Garran, from 1960 to 1984 and asked Didier Bezace to be appointed manager in 1997. Both directors are recognising a relationship in their references to a popular theatre as a strength of emancipation, with a programme which is focussed around alive authors. The papers presents and questions the conditions of the implementation of this project in two different social contexts. The plans of getting in touch of the artists with the local population require in both cases a great show of militant effort for decentralizing the cultural action in the city, as well as a diversification of the programme. Deindustrialization has weakened relaying information in the firms and worsened economic precariousness. Today the myth of the workers' class consciousness is more out of phase with an increased multiethnic city.

Ancien élève d'HEC, agrégé de sciences sociales, Daniel Urrutiaguer est actuellement maître de conférences habilité à diriger les recherches à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris 3. Ses recherches privilégient les approches socio-économiques, notamment pour analyser les processus de valorisation symbolique et économique de la production artistique et culturelle.

Yves Jubinville, Du théâtre populaire au Québec ou la généalogie d'un mythe moderne (1968-1999), p. 107.

L'hypothèse défendue par cette étude consiste à dire que l'idée d'un théâtre populaire a imprégné et imprègne toujours les discours sur le théâtre au Québec, faute d'avoir contribué à en définir de manière durable les orientations et les innovations. La perspective proposée met en lumière un ensemble d'écrits qui révèle les usages rhétoriques mais également idéologiques d'un *topos* qui, selon les cas et suivant les circonstances, charrie un ensemble de valeurs et recouvre différentes croyances. Dans l'esprit de l'analyse du discours, notre étude se veut attentive à repérer dans les déclarations des acteurs du milieu du théâtre québécois, depuis la création des *Belles-Sœurs* en 1968 jusqu'à l'« Affaire Cloutier » en 1999, les modulations du concept de « théâtre populaire » pour en saisir les significations multiples et contradictoires, mais dans le but également d'identifier, au fil de l'argumentation, les stratégies mises en place par chacun pour marquer leur position dans le champ théâtral et culturel québécois.

The hypothesis defended by this article consists of saying that the idea of a popular theatre has heavily influenced discourses on theatre in Quebec and continues to do so, even if it did not contribute to sustainably defining its orientations and innovations. The proposed perspective sheds light on a group of writings that reveals rhetorical and ideological uses of a *topos* that, depending on the case and on the circumstances involved, carries a group of values and covers different beliefs. Through the use of discourse analysis, our study attentively seeks out, by way of statements by actors

from the Quebec theatre scene, beginning with the creation of the *Belles-Sœurs* in 1968 up until the “Cloutier affair” in 1999, the modulations of the concept of “popular theatre” in order to grasp its multiple and contradictory meanings, and to identify the strategies set up by each to mark their position in the theatrical and cultural fields of Quebec.

Yves Jubinville est professeur en études théâtrales à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, chercheur au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ) et directeur de L'Annuaire théâtral. Ses recherches portent sur la dramaturgie québécoise contemporaine, l'historiographie théâtrale et les archives d'écrivains. En collaboration avec Gilbert David, Hervé Guay et Hélène Jacques, il amorce en 2012 un chantier de recherche intitulé « Socio-esthétique des pratiques théâtrales du Québec contemporain » (FQRSC). Coresponsable du CERT (centre de recherches théâtrales) de l'UQAM, il est également directeur du programme de doctorat en études et pratiques des arts.

Elena Randi, « Le geste s'étend et serpente de la tête aux pieds », p. 151.

Pendant toute sa vie, François Delsarte étudie les rapports entre la sphère intérieure de l'homme et son expression. L'article d'Elena Randi soutient que le mouvement du corps qui est capable de manifester l'*affectus* dans sa forme idéale (archétypique) dans la pensée de Delsarte est unitaire et engage la structure anatomique dans sa totalité. L'écrit cherche à mettre en évidence, en outre, l'influence que cette conception a sur la *modern dance* par l'intermédiaire du delsaltisme. Le désir d'atteindre un corps unitaire ne constitue pas une banale fin technique. À l'arrière il y a quelque chose en plus : le cauchemar, propre de l'homme moderne, de l'éclatement de l'égo, de la schizophrénie, de la perte d'un centre, du « manque à être ». La tentative de réédifier un corps qui soit vraiment un organisme et non pas une simple somme de parties reflète la soif de retrouver, grâce au geste artistique, un égo centripète, un noeud psychique indivisé.

Throughout his whole life, François Delsarte studied the link between the interior sphere of man and its expression. Elena Randi's article argues that, in the thought of Delsarte, the body movement that best shows *affectus* in its ideal (archetypical) form is a unit that engages the whole of the anatomical structure. Moreover, this conception has had, as Randi reveals, an influence on modern dance through the intermediary of delsaltism. The desire to achieve a unitary body no longer constitutes a banal technical end. Behind it, there is something more : the nightmare, an inherent property of modern man, of the implosion of the ego, of schizophrenia, of the loss of a centre, of a “lack of being”. The attempt to reconstruct a body that is truly an organism and not the simple sum of its parts reflects a thirst to find, through an artistic movement, a centripetal ego, an undivided psychic node.

Elena Randi est professeur à l'Université de Padoue, Italie, où elle enseigne l'histoire du Théâtre et du Spectacle. Randi est une spécialiste du théâtre du XIX^e siècle. Sur le plan de l'analyse textuelle, il faut signaler le volume Percorsi della drammaturgia romantica (2006). Quant aux problèmes de la représentation, il faut rappeler les ouvrages consacrés à Delsarte (François Delsarte : le leggi del teatro, 1993, Il magistero perduto di Delsarte, 1996), ceux consacrés aux conceptions élaborées par les grands auteurs romantiques français en matière de gestualité dans le domaine théâtral (Anatomia del gesto, 2001) et la reconstruction de quelques mises en scène du début du XIX^e siècle caractérisées par une conception unitaire (I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas, 2009). Y sont aussi étroitement liées les études historico-critiques d'Elena Randi concernant la danse du XVIII^e et XIX^e siècles.

Benoît Gauthier, François Delsarte et le jeu classique de l'acteur, p. 167.

Au cours des XX^e et XXI^e siècles, théoriciens et généralistes se sont intéressés aux lois expressives delsartiennes. L'une d'elles, la *séméiotique* a particulièrement retenu l'attention. Notre article retrace la filiation entre cette dernière et les codes esthétiques des XVII^e et XVIII^e siècles français.

During the 20th and 21st century, theorists and general practitioners were interested in Delsarte's laws of expression. One of these laws, « *séméiotique* », has particularly garnered attention. Our article traces the filiation between *séméiotique* and the aesthetic codes of the 17th and 18th century in France.

Au cours de ses études, Benoît Gauthier s'intéresse d'abord à la pratique théâtrale (jeu et mise en scène). Il participe à plus d'une quarantaine de productions professionnelles. Par la suite, il devient enseignant au secondaire et au collégial où il fonde un programme d'études de Théâtre. Au cours de ces années, il dirige aussi des ateliers de perfectionnement (Prise de parole en public) destinés aux juges de la magistrature fédérale. Bientôt, il décide de compléter des études de 3^e cycle sous la direction d'André-G. Bourassa au programme Études et pratiques des arts de l'UQAM. En septembre 2011, il soutient sa thèse de doctorat et reçoit une mention d'excellence. Depuis, il assure des charges de cours à l'Université du Québec à Montréal, à l'Université d'Ottawa et travaille à l'Annuaire théâtral. Sa thèse de doctorat (Édition critique de manuscrits de François Delsarte) sera publiée prochainement.

Protocole de rédaction

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* (jubinville.yves@uqam.ca) aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes.

Les références, les notes et les citations doivent être dactylographiées à simple interligne. Les références bibliographiques intratextuelles doivent être placées entre parenthèses et doivent préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et, s'il s'agit d'une citation précise, la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Si le nom de l'auteur figure déjà dans le texte, il suffit d'indiquer l'année de publication et la page. On distingue les renvois multiples à des textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112 ; Lavandier, 1994 : 87).

Il est recommandé de ne pas abuser des notes, qui doivent être numérotées et présentées à la fin du texte. Les références bibliographiques doivent être placées à la fin du texte, sur une feuille à part. Elles doivent être données par ordre alphabétique d'auteurs et par ordre chronologique croissant pour chaque auteur. Toutes les informations pertinentes doivent être données (voir des exemples dans le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Web de la Société québécoise d'études théâtrales [www.sqet.uqam.ca]).

Les citations dans une autre langue que le français doivent être accompagnées d'une traduction.

Les cartes, figures et tableaux qui accompagnent le texte doivent être prêts à être reproduits (minimum de 300 dpi, format tiff). Les photographies sont fournies sur épreuves noir et blanc de qualité. Elles sont placées sur des feuillets distincts avec indication de leur localisation dans le texte. Les illustrations doivent être libres de droits de reproduction. Chaque carte, figure, tableau ou photographie doit être accompagné d'une vignette explicative.

Les auteurs doivent fournir une courte notice biographique en français, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne et saisi en format RTF ou Word.

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et à éventuellement répondre à des questions.

La mémoire réfléchie du théâtre d'hier et de maintenant

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) publiée deux fois l'an (printemps et automne).

Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	40 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	60 \$	33 \$

- N° 37 « Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage » (printemps 2005, 252 p.)
 N° 38 « La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines » (automne 2005, 232 p.)
 N° 39 « Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire » (printemps 2006, 206 p.)
 N° 40 « Le théâtre irlandais au carrefour des modernités » (automne 2006, 202 p.)
 N° 41 « Sade au théâtre : la scène et l'obsène » (printemps 2007, 222 p.)
 N° 42 « Valère Novarina : paroles de théâtre » (automne 2007, 176 p.)
 N°s 43-44 « Désordres et ordonnancements » (printemps-automne 2008, 228 p.)
 N° 45 « Le Québec à Las Vegas » (printemps 2009, 239 p.)
 N° 46 « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec » (automne 2009)
 N° 47 « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (printemps 2010, 215 p.)
 N° 48 « Perspectives du théâtre grec contemporain » (automne 2010, 151 p.)

Veillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

UQAM - *L'Annuaire théâtral*

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3P8

Tél. : (514) 987-3000, poste 2527

Télec. : (514) 987-7781

Courriel: jubinville.yves@uqam.ca

* Une photocopie de la carte d'inscription est requise.

jeu

Revue de théâtre

Dossiers / Critiques
Entretiens / Analyses
Jeux / Festivals

Je m'abonne!

NOM

ADRESSE

VILLE

CODE POSTAL TÉLÉPHONE

COURRIEL

1 AN (4 numéros) **2 ANS** (8 numéros)

INDIVIDU 48²⁹ \$ 89⁶⁸ \$

ÉTUDIANT/JDA¹ 40²⁴ \$

INSTITUTION 68⁹⁹ \$ 117²⁷ \$

SOUTIEN² 150 \$ et +

TAXES INCLUSES 1. Une photocopie de la carte est requise.

2. *Jeu* émet des reçus pour fins d'impôt.

TOTAL DU PAIEMENT \$

JE PAIE PAR CHÈQUE VISA

N° DE LA CARTE

DATE D'EXPIRATION

SIGNATURE

PAIEMENT À L'ORDRE DE **SODEP (JEU Revue de théâtre)**



FAIRE PARVENIR À
SODEP (JEU Revue de théâtre)
C.P. 160, succ. place d'Armes
Montréal (Québec) H2Y 3E9
TÉL. 514-397-8670
TÉLÉC. 514-397-6887
abonnement@sodep.qc.ca
www.sodep.qc.ca

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Département d'histoire

Université de Montréal

Case postale 6128

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada H3C 3J7

courriel : revueglobe@uqam.ca

http://www.revueglobe.uqam.ca

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 14

2011

Numéro 2

LES REVUES CULTURELLES AU QUÉBEC

Introduction. Une cartographie des revues culturelles au Québec • Michel Nareau

Le Troisième Reich, objet de discours intellectuel. Hitler, le nazisme et la guerre dans les revues intellectuelles au Québec (1933-1947) • Hans-Jürgen Lüsebrink

La francophonie en revue, de *La Nouvelle Relève* à *Liberté* (1941-1965). Circulation de textes, constitution de discours et réseaux littéraires • Michel Lacroix

Le réseau des revues d'idées au Québec : esquisse d'une recherche en cours • Laurence Bernier-Renaud, Jean-Pierre Couture et Jean-Charles St-Louis

1974. La dernière année de *Maintenant* • Jonathan Livernois

***La Vie en rose* (1980-1987). Construction rhétorique d'un leadership** • Marie-Andrée Bergeron

La revue *Égards* et la pensée réactionnaire dans le xx^e siècle québécois • François-Emmanuel Boucher

***Le Temps fou* et *Dérives*. Redéfinir l'ici et l'ailleurs du politique** • Andrée Fortin

La revue *Dérives* et le Brésil. Modifier l'identité continentale du Québec • Michel Nareau

ÉTUDE LIBRE

L'évolution des collaborations scientifiques entre le Québec, le Canada et l'Union européenne (1980-2009) • Yves Gingras

PERSPECTIVE

Le Québec entre histoire connectée et histoire transnationale • Aline Charles et Thomas Wien

RECENSIONS

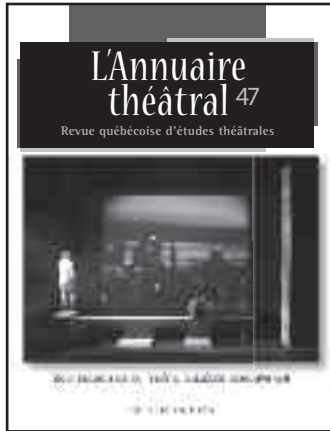
PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur : Ollivier Hubert • **Secrétaire à la rédaction :** Virginie Pineault • **Secrétaire à l'édition :** Marie Fortin

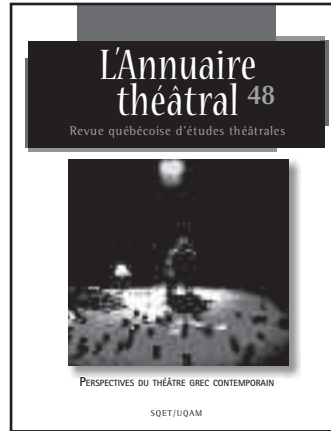
• **Comité de rédaction :** Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette, Guy Lachapelle, Denis Saint-Jacques • **Responsable des comptes rendus :** Frédéric Rondeau

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : contact@revueglobe.ca

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 47
DOSSIER :
VOIX DIVERGENTES
DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS
CONTEMPORAIN



N° 48
DOSSIER :
PERSPECTIVES
DU THÉÂTRE GREC
CONTEMPORAIN

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL

165 mm x 209 mm
6½ po x 8¼ po

L'annuaire théâtral

Yves Jubinville (directeur)

Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Courriel : jubinville.yves@uqam.ca

Formats et tarifs (prix avant taxes)

Pleine page	125 \$	120 mm x 165 mm 4 ¾ po x 6 ½ po
½ page	75 \$	120 mm x 82 mm 4 ¾ po x 3 ¼ po
	ou	61 mm x 165 mm 2 3/8 po x 6 ½ po

ÉTUDES THÉÂTRALES

Revue du Centre d'études théâtrales de l'U.C.L

Le geste de témoigner Un dispositif pour le théâtre

Textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu

Du point de vue théâtral, il existe deux grands types de témoignage. L'un pourrait être dit politique et l'autre intime. Et il n'est bien entendu pas interdit de les faire se combiner. L'un et l'autre en tout cas se distinguent par une sorte de détachement par rapport à l'action, par leur fonction de regard sur les événements qui constituent la fable. Le dénominateur commun à ces deux témoins, c'est qu'ils ne sauraient être des personnages agissants au sens aristotélicien et des personnages dotés de buts d'action, comme le précise Hegel. En eux, au contraire, une certaine *passivité*.

Le « geste de témoigner », qui fait l'objet de cet ouvrage, concerne aussi bien l'écriture que la mise en scène. C'est en cela qu'il constitue un « dispositif » pour le théâtre moderne et contemporain... Auteurs et metteurs en scène seront donc largement invités à apporter leur contribution – à côté de celle des chercheurs – à cette manifestation.

J.-P. Sarrazac

Volume 51-52, 192 pages, 22 €, ISBN 2-930416-34-3

Ferme de Blocry, place de l'Hocaille 4, - B-1348 Louvain-la-Neuve. Tél. : 32 (0)10.47 22 72
et 47 23 14. Fax : 32 (0)10 47 22 37. nicole.buche@uclouvain.be. www.uclouvain.be/rethea.

L'Annuaire théâtral 49

Sommaire

Présentation • **Yves Jubinville**

DOSSIER HÉRITAGES ET FILIATIONS DU THÉÂTRE POPULAIRE

Les actualisations d'un idéal théâtral au Théâtre du Peuple - Maurice Pottecher
• **Bénédicte Boisson** – Roger Planchon : héritier et / ou fondateur d'une tradition de théâtre populaire • **Marion Denizot** – Du TNP de Roger Planchon au TNP de Christian Schiaretti D'une exemplarité du « théâtre public » à l'autre ? • **Bérénice Hamidi-Kim** – « Élitaire pour tous » : oxymore ou pléonasme ? • **Brigitte Joinnault** – Les visions d'un théâtre populaire à Aubervilliers sous les directions de Gabriel Garran et de Didier Bezace • **Daniel Urrutiaguer** – Du théâtre populaire au Québec ou la généalogie d'un mythe moderne (1968-1999)
• **Yves Jubinville**

DOCUMENTS

Entretien avec Pierre Guillois, directeur du Théâtre du Peuple – Maurice Pottecher (Bussang, Vosges) de 2005 à 2011 • **Bénédicte Boisson** – Entretien avec Christian Schiaretti, directeur du Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne depuis 2002 • **Bérénice Hamidi-Kim**

PRATIQUES ET TRAVAUX

« Le geste s'étend et serpente de la tête aux pieds » • **Elena Randi** – François Delsarte et le jeu classique de l'acteur • **Benoît Gauthier** Série de gestes pour exercices, François Delsarte • **Benoît Gauthier**

NOTES DE LECTURE

GUAY, Hervé, L'éveil culturel : Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914 • **Catherine Sirois** – CHÉNÉTIER-ALEV, Marion, L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane • **Marie-Christine Busque**

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

The Drama Review • Canadian Theatre Review • Theatre Journal • New Theatre Quarterly
• **Tanya Déry-Obin**

ISSN 0827-0198
ISSN 1923-0893 (EN LIGNE)

En couverture : *Grand Fracas issu de rien, cabaret spectral.*
Création collective sur un concept de Pierre Guillois, 2011
Grand Fracas issu de rien / Pierre Guillois / Bussang 2011.
© David Siebert.