

UNE HISTOIRE DU THEATRE PUBLIC

Première Epoque : les temps pionniers, les temps prospères

L'an 314, premier grand concile des évêques réunis à Arles par l'empereur Constantin : excommunication des comédiens sauf à ce qu'ils renoncent à leur condition. Avec entre autres conséquence l'interdiction de sépulture chrétienne.

Cette excommunication dure jusqu'au 19^e siècle : 15 siècles d'infamie. Ex : L'inhumation de Molière « nuitamment », celle de M^{lle} Raucourt, sociétaire de la Comédie Française par le confesseur de Louis Philippe en 1830, refusée par le curé de sa paroisse.

La raison à retenir ici : emprunter une condition qui n'est pas celle que Dieu vous a donnée. Feindre de sentiments qu'on n'éprouve pas.

L'étymologie de « saltimbanques » : celui qui saute par-dessus le banc (première forme de banque au Moyen Âge pratiquée par les usuriers, prêteurs sur gages, lors des foires et marchés. Métaphoriquement, celui qui ne peut s'asseoir sur le banc pour négocier un prêt car il n'a rien à donner en gage.

Ils pratiquent un théâtre d'échafaud en place publique : acrobaties, farces, mis dans le même sac que les montreurs d'ours et les cracheurs de feu.

Ce que sont les Sotties, ce que sont les Mystères (confréries).

Sotties : farces, satires aux dépens des puissants.

Mystères : représentations (édifiantes) à caractère religieux. Danger d'atteinte à la liturgie, de controverses théologiques, risque d'hérésie. Pendant des siècles, le théâtre est un vecteur d'information à l'adresse d'un peuple analphabète et crédule. En cela il est dangereux pour les pouvoirs institués.

1548 : l'arrêt du Parlement de Paris. Mystères et Sotties sont bannis des foires et parvis d'églises, de l'espace public.

Se rappeler l'intrication entre pouvoir spirituel et pouvoir temporel, ce jusqu'en 1905 avec la loi de séparation de l'Église et de l'État.

L'hôtel de Bourgogne première salle de spectacles de l'histoire française, cinquante ans avant l'ouverture à Londres du théâtre du Globe, le théâtre de Shakespeare.

Création de la confrérie des comédiens. Toutes les conséquences du passage de la rue à la scène : les badauds deviennent des spectateurs, professionnalisation des acteurs, apparition de ce qu'on pourrait déjà nommer scénographie.

- L'hôtel de Bourgogne **troupe royale de Louis XIII** sur l'instigation du cardinal de Richelieu, en 1629, soit 80 ans après son ouverture. Richelieu écrit du théâtre. Dès 1635, année de création de l'Académie Française, énoncé de la règle des trois unités.
- L'illustre théâtre de Molière, devenu Comédie Française en 1680, **troupe royale de Louis XIV** en 1665.
- **Nicolas Boileau** et son art poétique.

« Qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul fait accompli, tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli »

Les théâtres à privilèges, monopole accordé par le roi pour jouer certains types de spectacles. Abolis à la Révolution française.

On retiendra, désignés comme tels, l'Hôtel de Bourgogne, La troupe du Marais, L'Illustre Théâtre, La Comédie Italienne, l'Académie royale de musique et de danse (l'Opéra de Paris), l'Opéra-Comique.

Il faut préciser que dès le XVII^e et jusqu'aux lendemains de la seconde guerre mondiale, le théâtre rapporte bien à ceux qui le pratiquent

L'illusion Comique de Corneille :

« Nous vivons sous des lois, heureuses et contentes
Où les plus indigents sont toujours opulentes
Et la plus maigre part que prend un comédien
Suffit à l'entretenir comme un honnête sien » (Acte 1 scène 2).

L'achat par Lagrange, en 1673 pour y reloger la troupe après le décès de Molière et la perte du Palais Royal d'un jeu de paume, rue Guénégaud pour 14 000 livres quand, toujours extrait des livres de compte tenus par Lagrange, la recette des 3 premières représentations du *Tartuffe* en 1664 ont rapporté 7 300 livres.

Le 17 février 1673, quatrième représentation du *Malade Imaginaire* au cours de laquelle meurt en scène Molière, la recette est de 1 219 livres avec une part de 39 livres attribuée à chaque comédien...

Quand le mécénat princier à la troupe est cette même année de 6 000 livres. Clairement cet apport a valeur symbolique et n'est en rien structurant d'un « modèle économique » comme on dirait aujourd'hui.

1699, taxe sur les recettes : **le droit des pauvres** en faveur de l'hôpital général. (1/6^e de celles-ci)

Au XVII^e siècle le théâtre est la forme littéraire dominante.

Explosion des théâtres au XIX^e siècle. Le boulevard du crime pour désigner la part du boulevard du temple où se concentraient les salles de théâtre populaire. Le boulevard des Italiens est dénommé tel au temps d'Haussmann, en référence au théâtre italien situé à proximité qui deviendra l'Opéra-Comique.

Le théâtre du boulevard. Pas d'autre ambition que de divertir. On estime que la BNF conserve dans ses collections entre 8 000 et 12 000 textes de pièces de boulevard. Eugène Scribe, qui porte bien son nom, en a écrit à lui seul près de 400, Eugène Labiche 170. Quand Feydeau, toujours régulièrement monté, n'a écrit qu'une dizaine de pièces longues et une vingtaine de pièces courtes.

Les registres de censure montrent qu'on déposait plusieurs centaines de pièces par an à Paris.

Les théâtres municipaux, lieux de prestige pour les villes où on vient partager « la culture parisienne », c'est à dire les tournées théâtrales et pour l'essentiel **des vaudevilles** qui rassemblent un public bourgeois et populaire.

Régime de concession à un entrepreneur local avec cahier des charges. Les spectacles en tournée faisaient l'objet soit d'un contrat ponctuel avec le directeur du théâtre, soit louaient la salle, empochaient la recette avec une partie reversée au directeur du théâtre.

L'opéra étant davantage assuré par des artistes et interprètes locaux réunis par le directeur du théâtre.

Activité **lucrative** pour les directeurs de théâtre et pour les troupes.

Les municipalités subventionnent quelquefois.

Que sait-on de l'activité théâtrale dans les provinces françaises aux XVIII^e et XIX^e siècles ?

- Ordonnance royale de février 1723 :

« Toute troupe provinciale souhaitant jouer une pièce doit obtenir un permis écrit après que la pièce a été jouée à Paris » (où siège la censure) . Cette mesure est très favorable aux tournées théâtrales

Pour un meilleur contrôle, Napoléon 1^{er} instaure en 1807, les circonscriptions théâtrales placées sous l'autorité des préfets de département, corps qu'il vient de créer.

Ces deux repères sont des indices d'une vitalité aujourd'hui mal connue qu'il s'agissait de surveiller de près, tant il est vrai que pendant des siècles, le théâtre proféré est, par son oralité, **le grand vecteur de propagation d'opinions, de critiques et satires, d'informations** auprès d'une population encore très majoritairement illettrée.

L'aventure du Théâtre National Ambulant de Firmin Gémier 1911-1913

Acteur d'André Antoine, directeur du théâtre Libre puis de l'Odéon, inaugure en **1911 le Théâtre National Ambulant**. L'aventure ne dure que deux ans.

Décrire, raconter le succès, évoquer le répertoire. Qui n'a pas assisté à la conférence peut trouver des informations et une iconographie sur le TNA sur internet.

Un théâtre « de qualité », « le peuple a droit au meilleur, à un prix de place qui ne soit pas dissuasif pour celles et ceux à qui il s'adresse, qui va vers eux, dans les zones rurales et les banlieues. A la fois première affirmation d'un théâtre pour tous, une première traduction d'une décentralisation avec des textes du répertoire et des pièces contemporaines.

Il s'inspire aussi de l'esprit des fêtes, des foires.

La faillite et le renflouement par la **première subvention décidée par l'Assemblée Nationale attribuée sous une pression populaire considérable**.

Mais la première guerre mondiale arrive qui fait que lorsqu'il s'agit de la renouveler, le parlement refuse. Cela aurait pu être par ce renouvellement la reconnaissance d'une entreprise reconnue d'intérêt général, structurellement déficitaire, appelant la continuité du soutien des pouvoirs publics.

Le Théâtre National Populaire est créé en 1920. Le premier théâtre national qui ne soit pas héritier des théâtres royaux, dirigé par le même Firmin Gémier, reprenant les mêmes valeurs d'exigence artistique et de démocratisation des arts.

C'est sous le régime de la concession et de la responsabilité sur ses biens propres (il peut être failli personnellement), assorti d'un copieux cahier des charges que Gémier en prend la direction.

Jean Vilar en reprenant le TNP s'inscrira dans la continuité de FG et devra respecter le même cahier des charges et la même responsabilité sur ses biens personnels.

Avec sa définition du théâtre formulée dès sa nomination au TNP en 1951 :

« Le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin. Le théâtre est donc, au premier chef, un service public. Tout comme la gaz, l'eau et l'électricité »

(Entre autres directeurs qui lui ont succédé, mais débarrassés de ce régime de concession, le TNP étant devenu le Théâtre National de Chaillot, Antoine Vitez et son affirmation d'un théâtre « élitare pour tous »).

Voyons maintenant ce qu'il en est de la première troupe permanente implantée en région. L'aventure des Copiaux à Pernand Vergelès en 1924.

C'est une relation autrement plus profonde qui se noue entre les artistes qui vivent au milieu d'eux et une population de paysans, de vignerons, d'artisans, d'ouvriers que celle, illusoire parce que par trop éphémère, entretenue lors des tournées théâtrales, tournées qui ne concernaient d'ailleurs qu'un public d'habituels des théâtres municipaux.

La troupe ne bénéficie pas de subvention. Elle ratisse la campagne bourguignonne à partir de 1925.

1936 : Jean Zay, ministre de l'Education et des Beaux-Arts du Front Populaire confie à Charles Dullin, une mission de réflexion sur la décentralisation dramatique, inspirée de l'aventure des Copiaux en Bourgogne.

Dans son rapport remis en 1938, sous le gouvernement Daladier, il préconisera la création de centres dramatiques en région associés à une école régionale d'acteurs. Rétif à un financement public, **ce membre du Cartel, directeur du théâtre de l'Atelier**, ancien membre de la troupe de Jacques Copeau au Vieux Colombier, finit par admettre la nécessité d'un financement public pour garantir la permanence artistique qu'ils impliquent, d'autant qu'il n'est pas question de pratiquer des prix de places élevés.

Il y a pourtant fortement résisté, adepte de la formule de Victor Hugo de 1848 :

« La subvention, c'est la sujétion, tout chien à l'attache a le cou pelé », se méfiant d'un financement public qui pourrait aliéner la liberté de l'artiste.

Il leur assigne une mission pédagogique, éducative, associée à la création et à la diffusion de spectacles. Une prémisses de ce qu'on appellera plus tard l'action culturelle.

C'est aussi en 1936 que s'invente le premier régime d'assurance chômage pour les techniciens du cinéma dont la particularité **est l'intermittence de leur emploi**.

Pas des comédiens qui eux appartiennent à des troupes permanentes. Ce régime particulier de l'assurance chômage ne leur sera étendu que le 1^{er} janvier 1968 ce qui atteste d'une évolution profonde du mode d'emploi dans le secteur au cours des deux décennies qui précèdent.

1946. Création au sein du ministère de l'Education d'une direction générale des arts et des lettres dont Jeanne Laurent est la sous directrice des spectacles et de la musique.

Elle va mettre en œuvre le rapport Dullin en créant **les premiers Centres Dramatiques Nationaux implantés en région**, dotés d'une troupe permanente, convaincue que les tournées théâtrales ne peuvent (de par leur fugacité) modifier le rapport entre les populations locales, les arts et les artistes.

Ce sera d'abord Colmar, La Comédie de l'Est avec Hubert Gignoux (c'était important que de choisir comme première implantation une ville de cette Alsace Moselle allemande de 1871 à 1918 et de nouveau de 1940 à 1945), La Comédie de Saint-Etienne avec Jean Dasté, gendre de Jacques Copeau, La Comédie de l'Ouest à Rennes avec Guy Parigot, Le Grenier de Toulouse avec Maurice Sarrazin, la Comédie de Provence, à Aix avec Gaston Baty.

Une vague de cinq centres dramatiques nés en 1946 et 1947.

Le Théâtre des Flandres à Tourcoing est en gestation qui complètera **une première carte de la décentralisation théâtrale**.

Elle attribue des subventions régulières aux troupes pour assurer leur pérennité. Ce qui est une première.

Les photos d'Ito Josué sur les représentations des spectacles de tréteaux de Jean Dasté à Saint-Etienne, alors ville sidérurgique et minière attestent d'un succès populaire. (Ce fonds photographique est conservé à la BM de Lyon et on les trouve sur internet)

1952 le limogeage de Jeanne Laurent, l'instabilité politique de la quatrième république : Marcel Cornu, alors secrétaire d'État aux Beaux-Arts ne comprend pas l'intérêt de ces entreprises de spectacles subventionnées. Il est sous l'influence de Jacques Hébertot, alors président du syndicat des théâtres privés parisiens et de Marcel Achard, auteur à succès, qui voient dans les CDN une menace pour les tournées théâtrales qu'ils organisent avec les spectacles parisiens retirés de l'affiche, leur donnant ainsi une seconde vie.

Cornu met fin à la création de centres dramatiques.

Rappelons en le principe : l'État finance le centre dramatique, la ville d'implantation garantit, a minima, la disposition d'un théâtre en ordre de marche. L'artiste devient directeur de théâtre, gérant d'une société commerciale subventionnée.

La création de CDN reprendra beaucoup plus tard, en particulier en banlieue, le premier en 1965, sous Malraux donc, à Aubervilliers, le théâtre de la Commune, dirigé par Gabriel Garan et soutenu, par Jack Ralite, alors jeune maire adjoint.

Jusqu'à l'avènement de la V^e République et la création d'un ministère des affaires culturelles de plein exercice en 1959, la situation est gelée.

Si la création de nouveaux centres dramatiques est à l'arrêt, pour autant le financement par l'État de ceux existants n'est pas remis en cause. Sans doute parce que les municipalités concernées les ont alors défendus bec et ongles.

Cette œuvre de Jeanne Jaurent, bien que brutalement interrompue, doit être vue comme la volonté d'un premier maillage cohérent du territoire en entreprises théâtrales, investies **d'une mission de service public** recevant pour l'exercer, de façon régulière et contractuelle, un financement public.

A la Libération, dans l'esprit du Programme du Conseil National de la Résistance (« Les jours heureux »)

Jean Ghéhenno est nommé directeur de la Culture populaire et des mouvements de jeunesse au sein du ministère de l'éducation nationale en 1944. Ce même ministère au sein duquel est créée la direction générale des arts et des lettres où officie Jeanne Laurent.

Création de la **République des Jeunes**. Déclaration de son directeur **André Philip** le 13 novembre 1944. « Nous voulons, qu'après quelques années, une maison d'école, au moins, dans chaque ville ou **village** soit devenue une maison de la culture, une maison de la jeunesse, un foyer de la nation (...) où les hommes ne cesseraient plus d'aller, sûrs d'y trouver un cinéma, des spectacles, une bibliothèque, des journaux, des revues, des livres, de la joie et de la lumière »

Dans chaque village !

Ce sont les tenants de ce que seront quelques années plus tard les MJC qui pensent une relation **fondée sur la grande proximité** entre la population, les œuvres et les artistes, quand Jeanne Laurent s'attache elle à un maillage régional prenant appui sur des ensembles urbains importants et de vastes territoires irrigués par les centres dramatiques depuis leur siège.

Le programme des maisons de la culture d'André Malraux : ou le choix de la centralité et non de la proximité.

1959 création du premier ministère de plein exercice.

Nous sommes en pleine exécution du 3ème plan quinquennal et déjà dans la préparation du suivant qui doit prendre le relai en 1962.

Cette politique d'inspiration keynésienne, initiée par Jean Monnet au sortir de la guerre, planifie la reconstruction, et la modernisation de la France par des programmes d'investissements sur 5 ans, et ce jusqu'au terme du 9^e en 1988.

Malraux et son équipe vont s'appuyer sur le Commissariat au Plan : Il ambitionne une maison de la culture par département.

Pour cela il s'adresse de cette façon aux députés : « Mesdames et messieurs, ce que je vous demande, c'est exactement vingt-cinq kilomètres d'autoroute. », estimant le coût de son programme égal à celui de la construction de vingt-cinq kilomètres d'infrastructures autoroutières.

Le contexte est celui de la décentralisation industrielle, l'acmé des trente glorieuses quand la croissance du PIB en France est au même moment de **6 %, de 7 % dix ans plus tard, et même de 7,6 % en 1975**, avant les effets du premier choc pétrolier.

Quand il est annoncé aux alentours de 0,6 % cette année 2025.

Les dépenses publiques peuvent ainsi croître chaque année de façon conséquente. Ce n'est aucunement un souci, avec des recettes fiscales rarement en deçà des prévisions sur la base desquelles le budget a été bâti.

Cette décentralisation industrielle (rendue possible grâce au développement massif des infrastructures routières et ferroviaires) génère de profonds bouleversements sociologiques des territoires concernés, une mutation profonde des villes à la périphérie desquelles s'implantent de vastes unités manufacturières.

L'aéronautique à Toulouse, Citroën à Rennes, Peugeot à Sochaux, Renault à Douai ou en banlieue rouennaise, Moulinex à Caen... etc.

Ces entreprises en quittant la ceinture rouge parisienne alors asphyxiée, « embarquent » avec elles leurs cadres mais pas les OS et embauchent à tour de bras pour des tâches de faible qualification, des ruraux, des travailleurs immigrés, européens, maghrébins, proches orientaux, africains subsahariens...

Qu'il va falloir rapidement loger : les ZUP en périphérie de ces mêmes villes, souvent mal reliées aux centres villes.

Un bouleversement sociologique en peu de temps, un nouveau visage de la Cité que ses « habitants premiers » ont peine à reconnaître tandis que les récents arrivés manquent de repères comme de vecteurs d'intégration.

« Refaire cité » au sens de l'Athènes antique ou de la république romaine. Telle est la nécessité dont Malraux a l'intuition.

La demande d'une offre culturelle (enseignements artistiques spécialisés, spectacles, cinémas... bibliothèques) qui émane des cadres et de leurs familles déplacées depuis la région parisienne, est forte. Elle n'est pas sans poids dans les arbitrages rendus dans le choix des villes devant accueillir ces nouvelles implantations. Et entre lesquelles, on s'en doute, la concurrence est rude.

Cet argument sert évidemment la mise en œuvre du projet malrucien qui reçoit de ce fait une oreille plus attentive de la part des édiles locaux.

Malraux a une conviction chevillée au corps : dans sa vision universaliste, l'œuvre d'art, **dès lors qu'elle est forte**, tutoie en son intime tout un chacun, quel que soit son âge, sa condition, sa culture.

Pour cela il revient aux pouvoirs publics de fournir l'écrin nécessaire à sa rencontre par tous.

D'où l'ambition, par la création de maisons de la culture, gestes architecturaux majeurs, à fort impact sur l'urbanisme de la ville, **d'inventer une agora moderne** où vont se côtoyer avec la même ferveur, le notable, l'artisan, l'intellectuel, l'ouvrier. Avec pour référence le succès indéniable du TNP auprès des ouvriers de Renault -Billancourt. (Rechercher sur internet « Les amis du TNP », association initiée par Jean Vilar).

Ce sont les « cathédrales du XX^e siècle », métaphore souvent employée à leur propos

Il n'y a pas que les publics qui doivent s'y mélanger. Les disciplines artistiques aussi, musiques, théâtre et autres formes spectaculaires, chorégraphie, arts plastiques, prêt d'œuvres d'art sur le modèle des bibliothèques...Convivialité incluse par la présence dans les murs de bars et de restaurants.

La vocation de la maison de la culture, dont le cœur battant est un théâtre, est moins la production des œuvres que leur diffusion à la différence des centres dramatiques..

Cette fameuse notion d'**œuvres capitales de l'Humanité inventée par Malraux et son entourage** qui, dans le même temps, et en cohérence avec celle-ci ignore la génération rock qui s'épanouit au même moment.

Comme l'industrie hollywoodienne...Honnie d'André Malraux.

A la tête de ces maisons plutôt des « animateurs » que des artistes, du moins dans un premier temps.

L'État prend en charge 50 % des travaux de construction, de transformation ou d'aménagement et 50 % des charges de fonctionnement, à parité donc avec la collectivité locale d'accueil.

Malraux est pressé et va saisir l'opportunité d'un auditorium en voie d'achèvement au Havre, financé sur les dommages de guerre, pour inaugurer la première maison de la culture en 1961.

Il est intéressant de relever que, au grand dam de beaucoup d'élus gaullistes, Le Havre est alors une municipalité communiste, ce parti, premier de France à l'époque, partageant beaucoup de la vision de Malraux sur ce que doit être une action publique en faveur de la culture et de soutien aux arts.

Viendront ensuite Caen en 1963 (là encore un théâtre en voie d'achèvement payé sur dommages de guerre), Bourges l'année suivante, par réaménagement de la Bourse du Travail, Firminy en 1965 (œuvre de Le Corbusier), Amiens et Thonon les Bains en 1966, Reims, Grenoble, Rennes en 1968.

Soit 9 unités dont 2 aujourd'hui qui manquent à l'appel, Firminy et Thonon les Bains.

Celles de banlieue parisienne, Bobigny, Créteil, viendront plus tard, après que Malraux aura rattaché son destin à celui du Général De Gaulle.

On est loin d'une unité par département.

C'est que l'ambition a été fortement révisée à la baisse suite à une sorte de catastrophe qui va impacter fortement les priorités du commissariat au plan : les JO de Rome en 1960 d'où les athlètes français reviennent avec 5 pauvres médailles, 2 d'argent et 3 de bronze !

Une honte nationale qui va avoir pour conséquence que l'on va planifier des équipements sportifs sur tout le territoire (stades, gymnases, piscines, les fameuses piscines corolles) devenus une priorité nationale face à laquelle l'étoile malrucienne pâlit.

« Que voulez-vous, dira t-il à son équipe, « nous ne pouvions pas perdre les Jeux Olympiques ! »

C'est donc le deuxième réseau de la décentralisation après celui des centres dramatiques qui tourne court mais dont la volonté de les compléter va néanmoins courir sur les décennies suivantes.

Récapitulons :

Les raisons d'un financement public ?

- Démocratiser l'accès aux œuvres (prix de places pondéré)
- Donner accès au plus grand nombre : pour cela instauration progressive d'un maillage territorial de théâtres que ne saurait assurer « le privé » parce que structurellement déficitaire. Il coûte et ne rapporte pas.
- Garantir la diversité des esthétiques, favoriser les émergences, les prises de risque artistiques et donc financières.
- Soutenir l'activité des artistes et l'économie de leurs compagnies par une politique de l'offre assumée.

L'inéluctable progression des coûts. La loi de Baumol (1966).

Nous l'avons dit, le théâtre a été longtemps une entreprise « où la recette (était) bonne » pour paraphraser Pierre Corneille. Un écosystème autosuffisant.

Cela valait pour Paris, Lyon, Bordeaux guère plus, là où le bassin de population, les flux de visiteurs constituaient des réservoirs de public permettant des exploitations longues ainsi que des reprises

Un exemple, la création d'*En attendant Godot* par Roger Blin en 1953 au théâtre de Babylone, aujourd'hui disparu. Personne ou presque ne connaît alors Samuel Beckett en France.

Il y a moins de dix spectateurs dans la salle à la première dont des critiques qui vont descendre en flammes ce théâtre de l'absurde. Quatre ans plus tard il crée *Fin de Partie* à l'Odéon du même auteur et c'est un triomphe !

Certains directeurs de théâtres privés pouvaient prendre de tels risques par conviction, par passion, parce qu'ils gagnaient de l'argent avec d'autres spectacles.

Cet âge d'or sans qu'on l'ait vu venir, touche à sa fin.

Dans les années 60, les années Malraux, un phénomène venu de Broadway gagne l'Europe. Des théâtres jusqu'alors prospères, aux salles pleines, commencent à connaître des difficultés financières. Certains doivent mettre fin à leur activité.

Pour en comprendre les raisons, la Fondation Henry Ford confie à deux économistes de renom, Edward Baumol et Edward Bowen, l'analyse du phénomène.

Ils vont l'expliquer par ce qu'on va désormais appeler « la loi de Baumol ».

L'inéluctabilité de la progression des coûts pour les artisanats réfractaires à tout gain de productivité dans un environnement économique basé sur sa recherche permanente.

C'est alors la pleine croissance du taylorisme, de la production de masse, de la recherche d'un abaissement permanent des coûts unitaires pour augmenter la compétitivité tout en permettant l'essor d'une consommation de masse incluant une classe moyenne d'une classe moyenne qui dispose désormais d'un pouvoir d'achat.

Une classe moyenne alors au développement exponentiel.

« Dans les secteurs où la productivité ne peut pratiquement pas augmenter, les salaires progressent quand même pour suivre le reste de l'économie, ce qui entraîne une hausse des coûts »

C'est évidemment le cas des spectacles.

D'une économie autosuffisante on passe rapidement (de par l'ampleur des révolutions dans les process industriels) à une existence de plus en plus dépendante de financements extérieurs.

La vision malrucienne remise en cause.

Malraux refuse l'idée même d'une médiation entre l'œuvre et le spectateur. On l'a dit, la puissance de l'œuvre est capable en elle-même d'atteindre en son intime, tout un chacun.

Ni médiation, ni apports cognitifs par une éducation populaire qu'il tient délibérément à bonne distance. André Malraux à la tribune du Sénat le 8 décembre 1959 : « **La connaissance est à l'université, l'amour, peut-être est à nous** »

L'école de sociologie française, Pierre Bourdieu en tête, (ouvrages : *L'Amour de l'Art* ; *La Distinction...*) va mettre en pièces cette posture.

L'accès aux œuvres ne garantit pas la compréhension, ni l'appropriation

Les pratiques culturelles sont socialement déterminées et dépendent du capital culturel transmis par la famille.

La capacité à apprécier l'art varie selon les classes sociales.

La culture, en reproduisant les hiérarchies sociales est un instrument de distinction

L'injonction à la fréquentation de l'offre culturelle centrée sur « Le goût légitime » peut générer résistance et rejet chez ceux dont le capital culturel est faible. Mais aussi autre.

Sans l'implication **forte de l'école la démocratisation culturelle est illusoire. Elle ne peut d'ailleurs que limiter partiellement les effets de domination, les goûts étant socialement construits.**

La déclaration de Villeurbanne.

Rédigé par le philosophe Francis Jeanson, ce manifeste est approuvé à l'unanimité le 25 mai 1968 par les directeurs des centres dramatiques et des maisons de la Culture réunis à Villeurbanne à l'invitation de Roger Planchon, directeur du TNP, et rendu public.

(Je n'ai pas eu le temps d'évoquer davantage la figure de Francis Jeanson, ni le contenu détaillé de cette déclaration qu'on trouve aisément sur le net)

- Les maisons de la culture et les théâtres « publics » sont jugés trop éloignés du public populaire.
- La priorité doit être donnée au nom public : **Atteindre ceux qui sont traditionnellement exclus des institutions culturelles.**

Derrière cet unanimité de façade, une ligne de fracture se dessine entre « animateurs » et créateurs, sur la direction de ces établissements :

Quelle doit être leur finalité ? Doivent ils permettre aux artistes d'accomplir leur œuvre quasiment sans limites de moyens, (Patrice Chéreau, Roger Planchon, Georges Lavaudant pour ne citer qu'eux) en cessant de vouloir les impliquer dans des réalités sociales, des maux de société auxquels ils ne sauraient remédier ?

Ou au contraire affirmer que la finalité des institutions culturelles publiques, c'est de chercher à ne laisser personne au bord du chemin ?

La controverse entre Marc Netter (alors directeur de la maison de la culture du Havre) et Roger Planchon (directeur du TNP à Villeurbanne) dans le journal *Le Monde* à la rentrée 1968 est la traduction explicite de cette fracture.

Le tenant de l'action culturelle en direction de la population avec pour instrument la création artistique d'un côté (Netter), celui de la direction des théâtres « depuis le plateau » par les meilleurs artistes de l'autre. (Planchon)

Elle mériterait qu'on s'y arrête plus longtemps, tant les termes de la contradiction, les tentatives de son dépassement paraissent toujours d'actualité.

Le devenir des théâtres publics après Malraux

Deux réseaux de théâtres publics, CDN et Scènes nationales, sont donc demeurés largement inachevés à l'aube des années 70. Interrompus l'un et l'autre pour raisons politiques.

Jacques Duhamel, maire de Dôle, dans le Jura, est nommé ministre des affaires culturelles en 1971, à la suite de l'éphémère Edmond Michelet.

Lui-même n'exercera ses fonctions que 2 ans, pour raisons de santé.

C'est un élu local, condition totalement étrangère à André Malraux, jamais élu.

Il est convaincu que des établissements culturels tels qu'initiés par son bouillant prédécesseur sont nécessaires et décidé à reprendre le mouvement de décentralisation par un programme d'équipements toutefois réaménagé.

Il est convaincu que pour réussir la décentralisation culturelle, il faut laisser plus de place à l'initiative des élus des collectivités. Malraux ayant lui décidé de tout.

Il va cibler les villes moyennes et non plus ce qu'on appellerait aujourd'hui les métropoles d'équilibre et attendre des élus une implication financière plus forte.

Vont alors voir le jour, les centres d'action culturelle (les CAC), d'ambition architecturale plus modeste et de coût d'investissement moindre, **financés majoritairement par les collectivités cette fois aux deux tiers, avec un cahier des charges comparable à celui des MC** : exigence artistique, indépendance de programmation du directeur, gestion par une association 1901 dont la gouvernance est le fait de personnalités de la société civile, action résolue pour la diversification et l'élargissement des publics.

Dresser la liste de ces nouveaux venus dans le paysage hexagonal (et ultra marin) serait fastidieux. Pari réussi.

A l'évidence, l'État n'aurait pas eu les moyens budgétaires d'assurer une relance d'un programme de maisons de la culture sur les bases contractuelles antérieures.

Les successeurs de Jacques Duhamel vont poursuivre dans la même voie.

En 1976, Françoise Giroud, alors secrétaire d'État va apporter une seconde inflexion : les nouvelles unités à venir, rebaptisées centres de développement culturel, ne bénéficieront plus d'une clé de financement exprimée en pourcentage, mais d'une dotation forfaitaire (et contractualisée) de l'Etat.

En 1981, on compte 38 CAC et CDC.

L'invention des scènes nationales. L'État resté au milieu du gué.

En 1991, profitant d'une circonstance opportune, Bernard Faivre d'Arcier, alors directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la culture réunit dans un même réseau baptisé « Scènes Nationales », les maisons de la culture, les CAC et les CDC.

Stupeur des premières qui n'entendent pas qu'on mélange torchons et serviettes, satisfecit gourmand des autres, appelés à jouer dans la même cour que les grand(e)s.

Tous ces établissements avec des moyens très disparates ont bien la même finalité. Seule les distingue leur capacité financière.

Difficile pour les détracteurs de cette nouveauté de s'y opposer ouvertement, quand le prétexte est de les protéger des affres de la déconcentration et de la décentralisation (politique et administrative cette fois) en les constituant en un réseau à la main du ministre.

Se pose très vite la question de l'équité territoriale dans laquelle doit s'engager l'État.

Puisque toutes les unités relèvent désormais d'un label unique comment se satisfaire de dotations de l'État qui vont de 50 % pour les plus grosses et donc les plus onéreuses pour des établissements souvent implantés dans des villes au fort dynamisme économique à moins de 20 % pour les derniers nés, nettement moins onéreux de surcroît ?

La règle est qu'il ne devrait pas y avoir de scène nationale dont l'apport de l'État soit inférieur à 500 000€ ! Quand elle atteint les 2 000 000 pour certaines « grosses » maisons.

Le moins que l'on puisse dire, est que 34 ans plus tard la correction tant espérée par certains, tant redoutée par d'autres n'a pas vraiment été menée.

1993, le théâtre Molière devient scène nationale.

Mouvement perpétuel

Le modèle a essaimé et c'est heureux. Nombre de théâtres municipaux, rebaptisés théâtres de ville ont pour leur implication dans la création contemporaine dans tel ou tel domaine, leur action territoriale, leurs partenariats notamment avec le réseau des scènes nationales été reconnus Scènes conventionnées d'intérêt national (CNI). Faute notamment de pouvoir budgétairement augmenter indéfiniment le nombre de scènes nationales. C'est pour les équipes de ces lieux, pour les élus qui les soutiennent une reconnaissance à laquelle ils sont particulièrement attachés, même si elle ne se traduit pas par les dotations qu'ils seraient en droit d'espérer.

Aujourd'hui, notre pays comporte 38 CDN, 78 Scènes nationales, 138 SCIN.

C'est à dessein que je ne mentionne pas les centres chorégraphiques nationaux, apparus en 1984 par la volonté de Jack Lang car ils n'ont pas de mission de programmation saisonnière.

En les additionnant cela représente 254 unités.

Rapporté à un total de peut-être 400 à 500 théâtres municipaux (difficile d'être précis). Un franc succès assurément.

JF. Marguerin

Sète, le 20 septembre 2025