

La transformation du phénomène de consécration artistique dans le champ théâtral français, 1950-1990

The transformation of the phenomenon of artistic consecration in French theatre field, 1950-1990

Marjorie Glas

Volume 47, Number 2, Fall 2015

Trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques

Paths to recognition and transformations of artistic fields

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1036348ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1036348ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (print)

1492-1375 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Glas, M. (2015). La transformation du phénomène de consécration artistique dans le champ théâtral français, 1950-1990. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 261–284. <https://doi.org/10.7202/1036348ar>

Article abstract

The aim of this article is to understand, through the analysis of the careers of the signatories of the “Déclaration de Villeurbanne” in 1968, the evolution of the consecration criteria for directors of French public theatre between 1950 and 1990. In view of the transformations of the theatre field and of its organization into a hierarchy, some directors have been able to adapt themselves because of the moment and the way they entered the theatre arena and because of their aptitudes and their relational resources, while others, for opposite reasons, have not been able to adapt themselves so as to keep a dominant position. Thus, the transformation of socializations, the growing interdependence between members of the theatre field, the transformation of recognition criteria and the growing importance of political and institutional positioning were major factors of the disrepute of careers made of troupe experience and based on popular education principles, while, on the opposite, those phenomena contributed to the emergence of two major figures: the stage director and the theatre director.



La transformation du phénomène de consécration artistique dans le champ théâtral français, 1950-1990¹

MARJORIE GLAS

IRIS / EHESS-ENS,
190-198 avenue de France,
75244 Paris cedex 13 France
marjorie_glas@yahoo.fr

LE THÉÂTRE PUBLIC FRANÇAIS connaît, à partir de la Libération, de profondes transformations en même temps qu'un formidable développement: reposant sur des troupes dramatiques implantées en province, un secteur public décentralisé se construit peu à peu sous l'égide de l'État. La fonction sociale du théâtre dans la société française se renforce alors, prenant pour principal cadre référentiel la notion de théâtre populaire². Ce secteur dramatique décentralisé est porté par de jeunes agents à la fois comédiens et directeurs de troupe, pour certains issus des mouvements de l'éducation populaire, pour d'autres se revendiquant des troupes initiées dans les années précédentes par les pionniers d'un théâtre justement revendiqué populaire.

Cet idéal de la décentralisation dramatique est progressivement remis en cause à partir des années 1960, en raison de l'institutionnalisation croissante du secteur et de l'arrivée sur la scène théâtrale d'une nouvelle génération de metteurs en scène. Des transformations esthétiques venant disqualifier peu à peu le théâtre populaire de la première décentralisation aux changements structurels engendrés par la création du ministère des Affaires culturelles en 1959, les causes de la mutation du champ théâtral

1. Je tiens à remercier Gérard Noiriel pour sa précieuse relecture de la première version de cet article.
2. Le théâtre populaire tel qu'il est alors entendu revendique une fonction unificatrice et civique. Il s'agit d'un « théâtre de la Nation, plutôt qu'un théâtre de classe ». Voir Goetschel, 2004.

se conjuguent³. Comme Serge Proust l'a parfaitement montré dans son ouvrage *Le comédien désarmé*, ces renouvellements esthétiques et politiques viendront consacrer la place prééminente du metteur en scène et l'édifier ainsi en figure de l'avant-garde théâtrale. En effet, tandis que, à partir des années 1960, l'autonomisation de la sphère théâtrale publique s'accroît et s'affirme (tant par rapport aux milieux militants de l'éducation populaire que par rapport au public), la carrière du metteur en scène se dessine; le multipositionnement esthétique, politique, professionnel et institutionnel de ce dernier se renforce et lui permet d'accéder à une place centrale et de jouir d'une légitimité accrue par rapport au profil des animateurs et comédiens qui avaient œuvré à la première décentralisation théâtrale et se trouvent relégués à l'arrière-garde du champ théâtral.

En même temps que le secteur se transforme et se complexifie, nous assistons à l'émergence de nouveaux intermédiaires qui deviennent rapidement incontournables dans le nouveau dispositif de production artistique⁴. Parmi eux, le programmateur, qui émerge dans le courant des années 1970, devient un maillon essentiel de la relation désormais indirecte qui se constitue entre le champ de production artistique et son public. Il contribue à soutenir l'idéal de création qui fonde la légitimité du metteur en scène en même temps qu'il devient, par sa fonction de directeur de théâtre, un rouage essentiel de la consécration artistique.

Le rapport du champ de production théâtrale à la question civique et politique en est également transformé: si le discours politique visant une autonomisation des pratiques artistiques par rapport au pouvoir devient un vecteur d'intégration dans le champ théâtral à partir des années 1970, le metteur en scène et le programmateur se positionnent également peu à peu comme des intermédiaires privilégiés entre l'État et le monde théâtral.

Il s'agit, dans cet article, de comprendre à travers une analyse des réseaux théâtraux de l'époque le renversement de la légitimité au profit du metteur en scène ainsi que de saisir la transformation des carrières au sein du champ théâtral à la charnière des années 1960. Les profils recrutés, la socialisation théâtrale ainsi que les premières expériences ne sont plus les mêmes. La concurrence entre membres de la « famille théâtrale⁵ » s'intensifie et les modalités d'accès aux positions consacrées se transforment.

3. Voir Dubois (1999), Proust (2006) et Loyer (2008).

4. Pour W. Lizé, D. Naudier et O. Roueff, l'activité des intermédiaires artistiques consiste à « mettre en relation de façon individualisée des artistes et leurs employeurs ou financeurs » (Lizé, Naudier et Roueff, 2011). Nous avons été amenés à élargir cette définition puisque, dans le cadre du « théâtre subventionné », les financeurs sont incarnés à la fois par le public et par les subventionneurs. Le programmateur est ainsi un intermédiaire à double titre: il met en relation les artistes avec un public mais également avec le pouvoir politique à travers le travail de repérage qu'il effectue et qui permet par la suite à ces artistes d'être subventionnés au titre de leur travail de création. Le metteur en scène, en endossant lui aussi la fonction de directeur de théâtre, devient également un intermédiaire du travail artistique entre les pouvoirs publics et les artistes qu'il accueille.

5. L'expression, tirée entre autres de l'ouvrage de Hubert Gignoux (Gignoux, 1984) est régulièrement usitée dans le secteur théâtral et dénote d'un champ autonome fermé fonctionnant selon ses propres règles.

Peu à peu, c'est, pour reprendre les termes de Howard Becker⁶, un nouveau monde de l'art qui se dessine, se dotant d'un système esthétique propre et d'un soutien au débat critique. Si la perspective qui est la nôtre s'appuie sur une analyse en termes de champs et propose d'analyser l'évolution du champ théâtral dans une logique de lutte pour des positions, nous avons choisi de la compléter par un travail en sociologie des réseaux⁷ qui nous permettait également d'éclairer les logiques de coopération comme d'interdépendance qui ont traversé ces conflits.

Pour mener notre enquête, nous avons choisi de nous appuyer sur le groupe des signataires de la Déclaration de Villeurbanne⁸. Celle-ci, signée en 1968 par une large majorité des directeurs des centres dramatiques et maisons de la culture de l'époque, révélera une scission entre création et action culturelle et viendra remettre en cause le travail mené jusqu'alors par les acteurs de la première décentralisation dramatique. L'efficacité de la démocratisation culturelle prônée par l'État et les acteurs théâtraux y est remise en question et au-delà, dénoncée comme une « dangereuse mystification bourgeoise ». La Déclaration a rassemblé 34 signataires parmi lesquels nous n'en avons conservé que 32 : nous en avons extrait Francis Jeanson, rédacteur du texte de la Déclaration, mais qui n'aura fait qu'une fugace apparition dans le réseau de la décentralisation (une analyse de sa carrière dans le temps n'était pas pertinente) ainsi que Robert Gilbert, administrateur⁹ de Roger Planchon et qui suivra jusqu'à son décès en 1993 la position de ce dernier. Nous nous intéresserons aux relations de ces individus entre eux afin de rendre compte, comme Pierre Mercklé le suggère, de leurs formations, de leurs transformations et de leurs effets tant sur les comportements individuels que, plus généralement, sur le monde du théâtre¹⁰.

6. Becker (1988).

7. Nous avons construit cette analyse en réseaux à l'aide du logiciel Pajek qui nous a permis de mettre en forme nos données de terrain dans une logique relationnelle.

8. À partir de cette cohorte, nous avons mené un travail prosopographique exhaustif collectant pour chacun des membres des informations relatives à ses origines sociales, sa socialisation artistique, ses pratiques culturelles et artistiques, la reconnaissance dont il a bénéficié, son intégration institutionnelle, son engagement politique. Nous avons fondé notre enquête à la fois sur un travail en archives (archives du Ministère des affaires culturelles, archives des théâtres dirigés, archives syndicales, archives privées), des entretiens biographiques et des sources de seconde main (biographies, autobiographies). Thèse en cours d'achèvement, EHESS-ENS / IRIS.

9. L'administrateur est chargé de la gestion et du bon fonctionnement administratif d'une troupe ou d'un établissement.

10. Mercklé, 2004. Nous pouvons également reprendre à notre compte la définition du réseau par Pierre Bourdieu comme un « produit de stratégies d'investissement social consciemment ou inconsciemment orientées vers l'institution ou la reproduction de relations sociales directement utilisables, à court ou à long terme, c'est-à-dire vers la transformation de relations contingentes, comme les relations de voisinage, de travail ou même de parenté, en relations à la fois nécessaires et électives, impliquant des obligations durables, subjectivement ressenties (sentiment de reconnaissance, de respect, d'amitié, etc.) ou institutionnellement garanties (droits), cela grâce à l'alchimie de l'échange (de paroles, de dons, de femmes, etc.) comme communication supposant et produisant la connaissance et la reconnaissance mutuelles » (Bourdieu, 1980).

Après avoir justifié de l'utilisation du groupe des signataires de la Déclaration de Villeurbanne comme base d'analyse en tant que leurs membres auront participé à un même événement, nous précisons les résultats de notre enquête et en tirerons quelques conclusions concernant la transformation de l'accès au champ théâtral, l'interdépendance des liens entre membres dudit réseau, leur relation au politique et à l'État, et la problématique grandissante de la reconnaissance artistique. Ces divers éléments nous permettront de mettre en avant différents types de carrières plus ou moins abouties¹¹ et surtout de saisir la transformation des critères de réussite venant consacrer ou non une personnalité en metteur en scène reconnu.

LES SIGNATAIRES DE LA DÉCLARATION DE VILLEURBANNE COMME GROUPE D'ANALYSE

La Déclaration de Villeurbanne et ses conséquences ont fait l'objet de plusieurs travaux en France¹², tant dans le champ de la sociologie que de l'histoire du théâtre. Elle est la plupart du temps comprise comme prémisse de la séparation entre art et action culturelle. Une lecture attentive du texte de la Déclaration et des comptes-rendus des réunions menées à Villeurbanne montre également l'importance d'une politisation de l'art dans l'esprit des signataires. Ces derniers y font le constat d'un échec des politiques menées jusqu'alors et remettent en question l'action culturelle telle qu'elle a été mise en pratique (notamment par leurs soins). La solution proposée est celle d'une politisation accrue du théâtre; un théâtre aux mains des créateurs, c'est-à-dire dans une relation directe avec le peuple. Sous l'influence de Brecht¹³ et des nouvelles esthétiques théâtrales, ils y défendent un théâtre didactique, qui donne des armes, contre un théâtre « bourgeois » imposant sa norme (une critique qui s'adresse alors à la conception de l'art défendue par André Malraux, ministre des Affaires culturelles).

Partir d'une analyse limitée aux signataires de la Déclaration nécessite d'être justifié. Certains chercheurs¹⁴ ont en effet affirmé que plusieurs metteurs en scène étaient revenus sur cette déclaration à posteriori, ce qui remettait en cause à leurs yeux tant son impact que la solidarité de points de vue les unissant. Comme Nicolas Mariot remet en question, dans son ouvrage sur les bains de foule présidentiels¹⁵, l'assertion « s'ils applaudissent, c'est qu'ils y croient », nous nous sommes demandé comment la

11. À ce titre, les travaux de Cynthia et Harrison White sur l'importance des réseaux dans la carrière des peintres impressionnistes ont été très éclairants; selon eux, « sans soutien d'ordre social, une carrière artistique lucrative ou distinctive n'est pas possible » (« without adequate social support, a distinguished or lucrative career in art is not possible ») (White, 1991).

12. Marion Denizot montre que cette déclaration et Mai 68 en général sont en effet compris à posteriori « comme l'abandon des grands principes qui ont défini le théâtre populaire: souci du public, élaboration de dispositifs de relation avec le public, conception de l'activité théâtrale autour de la troupe permanente, polyvalence des comédiens, abnégation de chaque membre de la troupe, sens de l'économie, pauvreté des décors, simplicité des costumes » (Denizot, 2009).

13. À propos du théâtre de Brecht et de sa réception en France, voir Noiriel (2009) et Mortier (1986).

14. Voir notamment Pascale Goetschel (2004).

15. Mariot (2006).

signature de la Déclaration pouvait être comprise. Une analyse des archives relatives à la Déclaration de Villeurbanne nous montre qu'elle a principalement été rédigée par Francis Jeanson concernant l'aspect politique et Gabriel Monnet concernant les revendications sectorielles. La rédaction n'a pas été collective. Il s'agissait donc pour les individus présents d'adhérer ou non au projet dans sa globalité. Nous partons ainsi du postulat que s'ils ont signé, ce n'est pas nécessairement parce qu'ils y croyaient, mais parce qu'ils ont jugé nécessaire de se positionner ainsi par rapport au champ théâtral, à l'État et au public. Cette position commune devient alors un élément pertinent pour mener une étude de réseaux entre ces individus. Par ailleurs, la diversité des profils des signataires, tant en termes de dispositions sociales incorporées (origine sociale, socialisations primaires et secondaires) que de trajectoires passées (ascendantes ou descendantes) et de positions (positions artistiques et institutionnelles plus ou moins consacrées), nous amène à penser que cette cohorte est assez représentative de la fraction la plus institutionnalisée du champ théâtral en mai 1968. Le choix de cette cohorte nous invite en revanche à mettre de côté les démarches alternatives à l'institution (qui sont alors encore assez marginales) ainsi qu'à prendre en compte dans nos analyses la surreprésentativité d'une génération médiane née entre 1920 et 1930.

Malgré ce biais, le choix d'une cohorte rassemblée pendant les événements de Mai 68 nous paraît rester pertinent, d'autant que cette période est présentée comme un moment charnière dans la vie culturelle et théâtrale française. Boris Gobille explique en effet que l'épisode de Mai 68 aura des influences certaines sur les hiérarchies internes aux champs de production artistique, précisant que le pôle de production restreint prendra bien souvent le pouvoir sur les autres pôles¹⁶. Cette analyse s'avère en partie vraie concernant le secteur dramatique. Mais il est nécessaire de saisir Mai 68 dans une évolution plus générale de la sphère théâtrale.

Si Mai 68 est souvent compris comme un moment de basculement, la hiérarchie interne au champ théâtral français s'est en effet modifiée sur un temps plus long, entre 1950 et 1980, via la structuration de ce dernier en pôles opposant successivement théâtre populaire et théâtre d'art. Les phénomènes de consécration se sont amplifiés et complexifiés via l'inclusion de nouveaux critères de réussite d'ordre institutionnel (la direction d'un lieu) et artistique (apparition d'une nouvelle esthétique, transformation du rôle civique du théâtre). Les dispositions et compétences nécessaires à l'entrée et à l'intégration dans le champ ne sont plus les mêmes, la figure du metteur en scène s'étant progressivement imposée devant celle de l'animateur.

L'AFFAIBLISSEMENT PROGRESSIF DE LA SOCIALISATION AMICALE ET MILITANTE

L'analyse comparée des origines sociales et des modes de socialisation théâtrale des signataires de la Déclaration de Villeurbanne laisse entrevoir plusieurs catégories qui recourent largement les différences d'âge. Sur les 29 metteurs en scène dont la date de

16. Boris Gobille a plus spécifiquement travaillé sur les mutations du champ littéraire après Mai 68, mais certaines de ses analyses sont valables pour le secteur théâtral — voir Gobille (2005).

naissance nous est connue, 20 sont nés entre 1920 et 1930. Deux des plus âgés, Jean Dasté (né en 1904) et Hubert Gignoux (né en 1915) sont aujourd'hui considérés comme les pionniers de la décentralisation théâtrale¹⁷. Le plus jeune, Patrice Chéreau (1944), est encore aujourd'hui la figure nationale du metteur en scène précoce et talentueux¹⁸. Ces personnalités, situées aux extrêmes de notre pyramide des âges constituent des figures. Au-delà, ce sont les metteurs en scène médians qu'il va s'agir de questionner également afin de saisir l'évolution à l'œuvre.

La proportion de personnalités d'origine populaire ou modeste dans le réseau de la décentralisation ne fait que décroître au fur et à mesure des années¹⁹. Cette évolution est probablement liée à la transformation des modes de socialisation théâtrale et des voies d'entrée dans le réseau professionnel de la décentralisation. La formation suivie et la première entrée dans le champ théâtral sont des éléments biographiques qui influencent ces metteurs en scène dans leur manière d'appréhender le théâtre et sa pratique, et jouent un rôle essentiel dans la gestion de leur carrière. Bon nombre des plus anciens signataires ont été formés très jeunes au théâtre chez les comédiens routiers de Léon Chancerel ou dans la troupe des Copiaux fondée par Jacques Copeau en Bourgogne²⁰. Ils sont au nombre de six et comprennent dans leurs rangs certaines des figures emblématiques de la première décentralisation : Jean Dasté et Hubert Gignoux notamment. Ils se considèrent avant tout comme comédiens, et forment un idéal de troupe solide. Un autre groupe significatif (au nombre de dix) se voit socialisé au théâtre dans les années 1935-1940 puis après guerre via les mouvements d'éducation populaire. Plusieurs d'entre eux ont d'ailleurs été instructeurs d'art dramatique avant de devenir metteurs en scène et directeurs de troupe. Ce groupe, qui met au centre de sa démarche l'action culturelle, sera notamment le terreau des futurs animateurs directeurs de maisons de la culture, qui préfigurent les types d'intermédiaires programmeurs à partir des années 1980. Une part des signataires a également reçu une formation au jeu dramatique au sein de cours particuliers parisiens : huit d'entre eux ont suivi les cours de la rue Blanche, de Tania Balachova ou encore le cours Simon. Ces derniers revendiquent un engagement artistique plus marqué, bien qu'il ne soit pas systématiquement vecteur de reconnaissance par leurs pairs. La plupart d'entre eux conservent

17. Jean Dasté fondera la Comédie de Saint-Étienne en 1947, Hubert Gignoux dirigera dès 1949 le Centre Dramatique de l'Ouest à Rennes puis reprendra la direction du Centre Dramatique de l'Est de Strasbourg en 1957.

18. Patrice Chéreau s'est formé très jeune au théâtre et a été reconnu très précocement par ses pairs (dès l'âge de 16 ans). Ce prestige et cette reconnaissance au sein du champ sont restés forts jusqu'à sa mort, en octobre 2013.

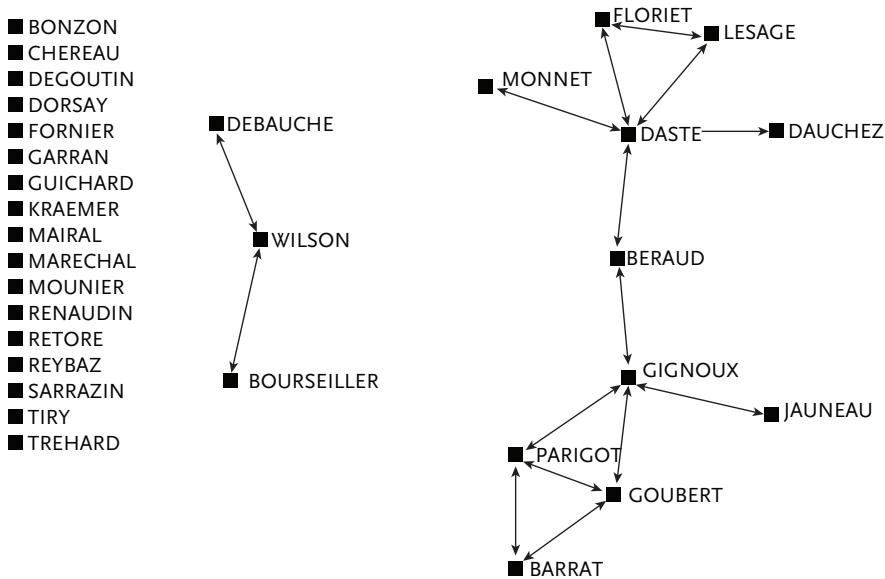
19. Ces transformations sociologiques sont visibles à chaque extrême de notre cohorte : Jean Dasté, le plus âgé, est né à Paris d'un père fiacre, dans un milieu modeste, très éloigné des cercles culturels bourgeois. Patrice Chéreau, le plus jeune, est quant à lui né dans un milieu bourgeois et aisé, de parents artistes et qui l'initieront très jeune à la culture classique.

20. Léon Chancerel et Jacques Copeau ont développé un théâtre populaire itinérant inspiré des théories de l'éducation populaire et du scoutisme chrétien. Leurs troupes (respectivement les Comédiens Routiers et les Copiaux) ont sillonné les campagnes françaises dans les années 1920 et 1930. Ils ont contribué à former nombre d'acteurs de la décentralisation dramatique d'après-guerre.

un attachement plus prononcé à Paris (par exemple, André Reybaz et Antoine Bourseiller, tous deux comédiens metteurs en scène formés à Paris, bien que s'étant engagés à un moment de leur carrière dans les voies de la décentralisation en province, le premier dans le Nord et le second dans le Sud-Est, vont cependant mener une carrière centrée sur la capitale où ils vivront leurs premiers succès, ainsi que leur consécration, essentiellement dans les théâtres d'avant-garde de la rive gauche). Enfin, un dernier groupe se dessine à travers les personnes ayant découvert le théâtre dans des troupes amateurs. C'est le cas de plusieurs animateurs œuvrant dans les campagnes françaises, comme Guy Parigot et Georges Goubert en Bretagne, Henri Dégoutin en Lorraine ou Jean Guichard dans les Pays de la Loire²¹. Parmi les pratiquants amateurs, mentionnons également la présence de Marcel Maréchal et Roger Planchon, citadins, et qui vont par la suite défendre un théâtre d'innovation²².

L'analyse de réseaux nous permet de saisir l'importance de cette socialisation primaire au théâtre en comprenant la pérennité des liens unissant les membres de chacun de ces groupes.

Figure 1



21. La plupart d'entre eux se forment dans les conservatoires de leurs villes. Certains auront à souffrir d'un certain manque de légitimité professionnelle lié à l'absence de formation de renom (c'est particulièrement le cas de Henri Dégoutin en Lorraine et de Jean Guichard dans les Pays de la Loire).

22. Marcel Maréchal et Roger Planchon sont plus jeunes (nés respectivement en 1937 et 1931), ce qui explique en partie leur position d'innovateurs. Leurs premiers spectacles, montés dans les années 1950, recevant de très bonnes critiques de la part notamment de revues avant-gardistes comme *Théâtre Populaire*, alors même qu'ils sont présentés en province, à Lyon (tandis que les critiques opèrent essentiellement à Paris).

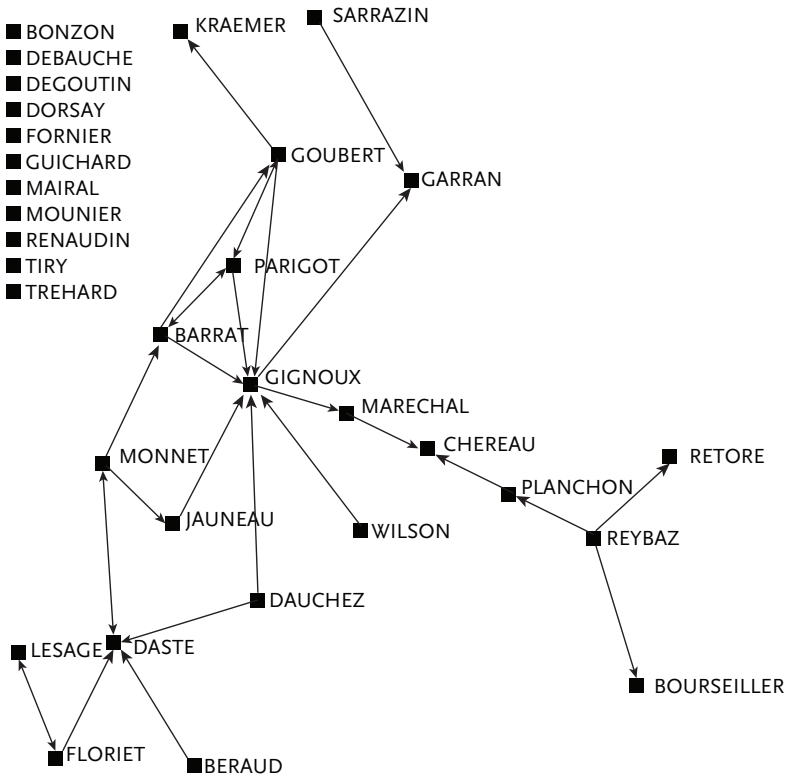
La Figure 1 nous dévoile le tissu des troupes de la décentralisation de 1955 à 1975. Nous y voyons quels signataires ont à un moment de leur carrière intégré une troupe commune avec d'autres signataires. Le graphe nous indique l'importance de la socialisation primaire au théâtre dans l'entrée dans le réseau de la décentralisation. Le groupe s'agglomérant sur la droite du schéma réunit les personnalités ayant intégré le monde théâtral via les troupes de Léon Chancerel ou de Jacques Copeau (Floriet, Lesage, Dasté, Gignoux), ou bien fait partie des réseaux d'éducation populaire ou de théâtre amateur (Monnet, Dauchez, Béraud, Jauneau, Parigot, Goubert). Le deuxième groupe qui se dessine, constitué de trois personnes, Debauche, Wilson et Bourseiller, est représentatif d'un théâtre davantage parisien, constitué de comédiens de formation ayant intégré à un moment de leur carrière la troupe du Théâtre National Populaire (TNP)²³. Élément intéressant, chacun de ces signataires restera à Paris : l'un, Debauche, dirigera le Théâtre Nanterre-Amandiers ; Wilson dirigera le TNP à Chaillot après le retrait de Jean Vilar ; le dernier, Antoine Bourseiller, malgré son expérience de la décentralisation, il mènera, comme nous l'avons souligné, la majorité de sa carrière dans les théâtres parisiens²⁴. Le deuxième constat qui s'impose à la lecture de ce graphe est celui de la centralité de Jean Dasté et Hubert Gignoux, qui deviendront par la suite des figures importantes de la première décentralisation théâtrale. Ils agrègent autour d'eux des personnes qu'ils contribuent à former et qui vont mener par la suite des carrières les menant à des postes de direction de centres dramatiques et de maisons de la culture. Ainsi, pour prendre l'exemple de Jean Dasté : Floriet et Lesage, après leur expérience à la Comédie de Saint-Étienne, iront prendre la direction de la Comédie des Alpes ; Dauchez ira diriger la Maison de la culture de Firminy puis celle de Chelles ; Monnet deviendra de son côté, après sa collaboration avec Dasté, directeur de la prestigieuse Maison de la culture de Bourges, puis de celle de Nice et enfin de celle de Grenoble, en codirection avec Georges Lavaudant.

L'importance des réseaux initiaux d'entrée dans le secteur théâtral peut également être considérée du point de vue de l'embauche de certains signataires par d'autres. En effet, la grande majorité des membres de notre réseau est ou a été comédien et metteur en scène.

23. Le TNP, fondé à Paris (Théâtre de Chaillot) en 1920 par Firmin Gémier puis repris par Jean Vilar en 1951, est un lieu symbolique du théâtre populaire.

24. À Paris, il sera directeur du théâtre du Studio des Champs-Élysées de 1960 à 1965, du Théâtre de poche de 1965 à 1966 puis de 1975 à 1978 du théâtre Récamier. Il prendra en 1983 la direction du Théâtre de Lorraine à Nancy, mais pour y monter des opéras.

Figure 2



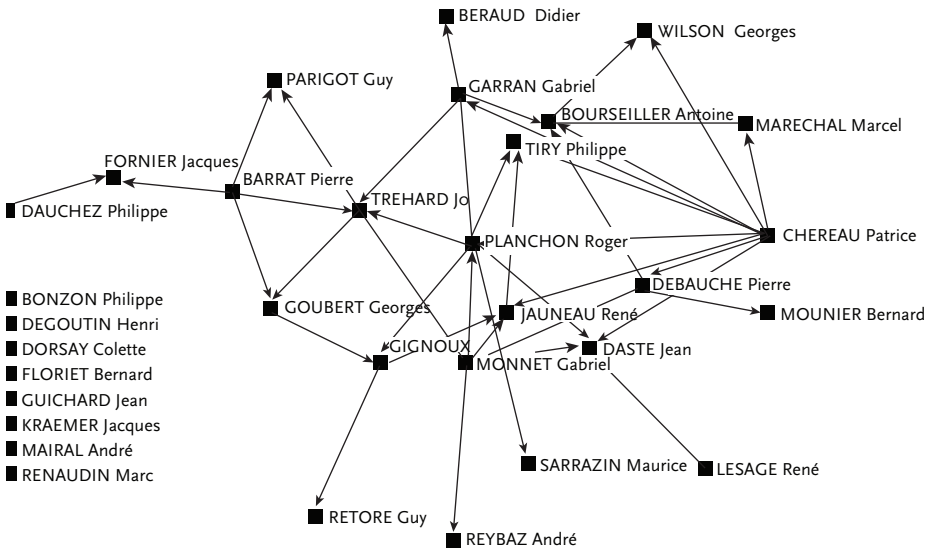
Dans la Figure 2, le sens des flèches nous indique qu'un membre du réseau joue dans les pièces mises en scène par un autre. Là encore, le réseau initial de socialisation théâtrale joue à plein. Gignoux et Dasté sont centraux en raison de leur qualité de directeurs de troupe. Notons l'apparition intéressante dans le réseau de trois jeunes metteurs en scène qui seront innovants sur la scène théâtrale française : Marcel Maréchal, Patrice Chéreau et Roger Planchon qui recruteront chacun une des personnalités de la décentralisation dans leurs mises en scène. Malgré leur appartenance à un réseau de socialisation différent, ils parviendront à intégrer ce premier réseau de la décentralisation. Les personnes ayant œuvré à la seconde décentralisation, une dizaine d'années après la première, ne seront en effet pas issues du même terreau de troupes et d'animateurs et ne formeront pas un réseau analogue. Les modes de socialisation se transforment à partir des années 1960, les réseaux s'étiolent en raison d'une légitimation extérieure plus importante et d'une lutte de concurrence accrue entre les directeurs du théâtre public. Ces premières analyses relatives à la socialisation primaire des signataires de la Déclaration de Villeurbanne nous amènent à la première conclusion d'une transformation des modes d'intégration au monde du théâtre. D'un réseau amical et militant fondé sur une expérience commune de la scène et de l'animation, vont peu à peu se détacher des personnalités au profil artistique plus marqué.

D’UNE SOLIDARITÉ MÉCANIQUE À LA DIFFÉRENCIATION DES FONCTIONS

Les liens entre metteurs en scène signataires, s’ils se transforment en raison du changement des modes de socialisation, continuent néanmoins d’exister à travers l’accueil de spectacles et les tournées.

Une analyse des programmations des théâtres dirigés par les membres analysés nous permet de comprendre les différentes interactions à l’œuvre et de commencer à percevoir la centralité de certains acteurs allant au-delà des strictes considérations d’expériences communes. Nous avons pour cela basé notre étude sur les programmations présentées par le journal *ATAC informations* entre 1958 et 1981²⁵ et en avons extrait une étude de réseaux s’appuyant sur les liens de production de spectacles d’un metteur en scène par un lieu²⁶; en ressortent deux graphes, l’un sur la période 1958-1972 (Figure 3) et l’autre recouvrant la période 1972-1981 (Figure 4). Le sens des flèches indique qu’un metteur en scène voit son spectacle produit par la personne située au bout de la flèche.

Figure 3



Le premier graphe courant de 1958 à 1972 nous indique que le réseau des signataires de la déclaration est relativement dense (Figure 3). On y remarque que les per-

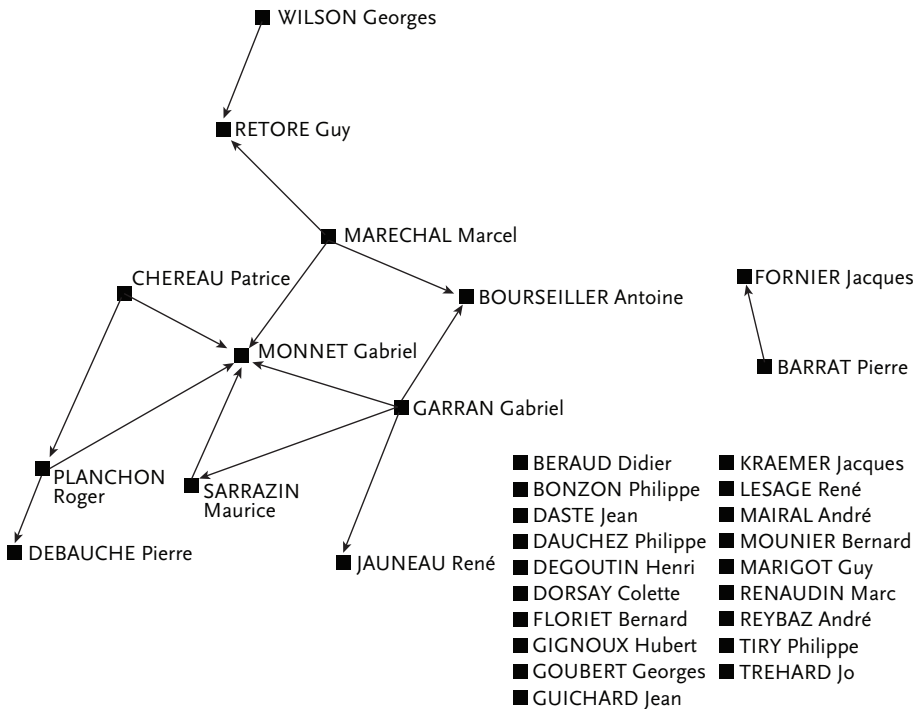
25. L’ATAC (Association technique pour l’action culturelle), chapeauté par l’État et réunissant les directeurs de Troupes Permanentes et Centres Dramatiques subventionnés par l’État, éditait par ailleurs un journal mensuel, *ATAC informations*. Cette publication contenait à la fois des articles de réflexion sur les expériences menées en province, ainsi qu’un programme recensant tous les spectacles joués dans le réseau de la décentralisation dramatique.

26. Nous entendons par production un soutien financier et / ou matériel apporté par un théâtre pour la création d’un spectacle.

sonnalités interférant dans le premier réseau de la décentralisation restent prééminentes : on y retrouve René Jauneau, Jean Dasté, Hubert Gignoux, Georges Goubert, Jo Tréhard et Antoine Bourseiller qui jouent essentiellement un rôle d'accueil et de production de spectacles invités. À l'autre bout de la chaîne, nous retrouvons Patrice Chéreau, Roger Planchon, Pierre Debauche et Gabriel Garran dont les spectacles sont accueillis et coproduits. Chéreau et Planchon représentent dès cette époque une innovation esthétique importante dans le paysage théâtral français. Quant à Pierre Debauche et Gabriel Garran, qui ont fondé et dirigent des centres dramatiques situés en banlieue parisienne, ils incarnent le mouvement de la « deuxième décentralisation » théâtrale²⁷, appuyé par des communes communistes et au projet proprement politique. Leur positionnement et leur centralité dans le réseau nous indiquent l'importance grandissante qu'ils prendront dans le secteur théâtral. Notons par ailleurs deux positionnements intéressants : celui de Philippe Tiry, alors directeur de la Maison de la culture d'Amiens qui, s'il n'est pas metteur en scène mais bien plutôt strictement animateur culturel, devient un interlocuteur au degré de centralité conséquent. Ainsi que le profil de Gabriel Monnet, ancien de la troupe de Dasté, qui dirigera la Maison de la culture de Bourges puis celle de Nice. Son double positionnement est visible : ses spectacles sont accueillis par son réseau historique (chez Dasté et Gignoux), mais il œuvre également pour l'accueil de l'innovation théâtrale au sein des lieux qu'il dirige (Planchon et Chéreau). Il se positionne ainsi autant comme metteur en scène que comme directeur de structure et intermédiaire (voir Encadré 2). Remarquons également la place d'Antoine Bourseiller : plus ancien au sein de la décentralisation, il fait jouer son rôle de directeur pour accueillir dans ses murs les « jeunes » metteurs en scène, à savoir les quatre que nous avons cités précédemment. Ce parti pris pour l'innovation est à mettre en regard de son parcours, davantage tourné vers une esthétique de l'avant-garde, bien souvent parisienne. Pierre Barrat, metteur en scène de spectacles lyriques, obtient lui aussi un degré de centralité intéressant, mais se tourne vers un réseau plus ancien en les personnes de Jo Tréhard (directeur du Théâtre de Caen), Jacques Fornier (directeur du Théâtre de Bourgogne) et Georges Goubert et Guy Parigot (Centre Dramatique de l'Ouest). Ceci s'explique par des liens amicaux forgés justement à l'époque où il travaillait en Bretagne. Toutefois, son positionnement dans la sphère lyrique et sa fonction de directeur de Théâtre du Rhin à partir de 1972 lui permettront de conserver un positionnement relativement central. Que penser alors des metteurs en scène en retrait de notre graphe ? La plupart sont dans une logique de tournées locales de leurs spectacles, ce qui les coupe du réseau national : ainsi Jacques Kraemer en Lorraine, Marc Renaudin à Longwy, André Mairal à Reims, Henri Dégoutin à Nancy.

27. Les première et deuxième décentralisations correspondent à deux phases de la structuration du secteur théâtral d'après-guerre : la première décentralisation (de la Libération au début des années 1950) s'est fondée sur des troupes itinérantes implantées en Province tandis que la deuxième décentralisation (à partir des années 1950) est ancrée dans les villes de la couronne parisienne.

Figure 4



Le deuxième graphe (Figure 4), courant de 1972 à 1981, est intéressant car il prend une photographie du réseau de production après le départ de deux pionniers centraux de leur poste de direction : Hubert Gignoux quitte le Théâtre National de Strasbourg en 1972 et Jean Dasté reprend son parcours de comédien, délaissant la Comédie de Saint-Étienne en 1970. Le réseau liant les signataires de la Déclaration de Villeurbanne s'étiolle rapidement. Nous retrouvons peu ou prou les mêmes metteurs en scène accueillis : Patrice Chéreau et Gabriel Garran conservent un fort degré de centralité. Et Marcel Maréchal, également de la nouvelle génération, prend une place forte dans le réseau. Notons que Gabriel Monnet a assis sa place de directeur au détriment de celle de metteur en scène. La logique de scission entre animation et mise en scène semble s'imposer peu à peu²⁸. Les tenants d'un théâtre davantage axé sur les tournées locales et sur une recherche de public sortent petit à petit du réseau national, soit en raison de leur âge ou de leur choix de quitter une direction, soit en raison, c'est là notre hypothèse, du manque de reconnaissance artistique de leur travail.

Une étude plus générale des réseaux de programmation (et non plus de production) entre 1967 et 1972 peut nous aider à étayer et complexifier notre analyse. Nous

28. Les flèches du graphe ne vont souvent que dans un sens : certains signataires se cantonnent davantage dans un travail d'accueil et de programmation (ils affirment leur profil d'animateur), d'autres s'imposent au cœur du réseau grâce à leur travail artistique (ceux qui s'affirment comme metteurs en scène).

avons travaillé sur les degrés de centralité respectifs des metteurs en scène au sein du réseau de programmation en centre dramatique ainsi qu'en maison de la culture. Ces analyses viennent recouper nos premières observations : Roger Planchon, Pierre Debauche, Marcel Maréchal et Patrice Chéreau sont très majoritairement programmés au sein du réseau des centres dramatiques comme de celui des maisons de la culture. Hubert Gignoux bénéficie également d'une grande centralité. La reconnaissance artistique dont bénéficie son travail n'y est sans doute pas étrangère. Pour l'accueil et la programmation des pièces, nous voyons en revanche émerger de manière assez évidente un nouveau groupe au fort degré de centralité et composé de Philippe Tiry (Amiens), Didier Béraud (Grenoble), René Jauneau (Thonon puis Reims) et Jo Tréhard (Caen). Tous sont issus de l'éducation populaire et affirment là une vocation de programmeur²⁹.

L'analyse de réseaux nous permet ainsi de discerner à la fois des inégalités grandissantes dans les places occupées dans le réseau national et un glissement évident d'un réseau basé sur une socialisation théâtrale commune à un réseau mettant en jeu d'autres critères : ceux de la reconnaissance artistique et du positionnement par rapport à l'État nous permettront d'expliquer le constat fait de l'émergence du metteur en scène à l'innovation esthétique marquée et du programmeur intermédiaire.

L'IMPORTANCE GRANDISSANTE DE LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE

Afin d'étudier le degré de reconnaissance artistique dont ont bénéficié les metteurs en scène de notre étude, nous avons retenu trois critères principaux : la tournée à Paris ; la présence au Festival d'Avignon ; et le nombre d'articles ayant trait aux signataires de la déclaration au sein de deux revues prescriptrices.

Jouer à Paris est, dès avant le début de l'expérience de la décentralisation, gage de reconnaissance artistique. La critique parisienne est en effet « la principale distributrice des grades dans la hiérarchie théâtrale³⁰ ». Nous avons quantifié le nombre de spectacles présents à Paris pour chacun des metteurs en scène signataires de la déclaration entre 1958 et 1981 et l'avons par la suite exprimé en pourcentage, cela nous permettant d'indiquer le rapport de présence entre les membres de notre réseau. Roger Planchon totalise 24 % des spectacles présents à Paris parmi tous nos signataires. Viennent ensuite Marcel Maréchal (14 %), Patrice Chéreau, Gabriel Garran et Jacques Kraemer (10 %), Antoine Bourseiller et André Reybaz (8,5 %). Ces metteurs en scène ont tous suivi une formation de comédien au sein d'écoles parisiennes, à l'exception de Marcel Maréchal et Roger Planchon qui viennent tous deux de Lyon et se sont socialisés au

29. Le décentrement de certains agents dans les différents réseaux étudiés pourrait être lié à un phénomène de vieillissement social, mais nous observons que certains des membres les plus âgés de notre cohorte se maintiennent au cœur du réseau dramatique, et ce, jusqu'à leur cessation de fonction en 1970 (Dasté, Gignoux). Malgré la transformation générationnelle qui s'opère, l'analyse de réseau en termes de centralité reste pertinente pour saisir la disqualification progressive du capital social de certains de ces agents au profit d'autres.

30. Citation issue de l'ouvrage autobiographique d'Hubert Gignoux (1984).

théâtre via la pratique amateur. C'est l'avant-garde artistique qui est ainsi consacrée à Paris.

La présence au Festival d'Avignon nous semble elle aussi pertinente. Si, comme Serge Proust le souligne³¹, sa programmation n'est pas aussi avant-gardiste que celle du Festival de Nancy, les transformations de celle-ci à partir de 1966 et l'appel aux innovateurs sont tout à fait significatifs. Elle accompagne un mouvement plus général de « disqualification du théâtre populaire » et l'émergence de « nouveaux principes esthétiques ». Sans surprise, George Wilson totalise 20 % des spectacles des signataires programmés à Avignon, cela s'expliquant par sa présence à la direction du TNP. Viennent ensuite Marcel Maréchal et Gabriel Garran (12,5 %), Antoine Bourseiller (10 %), Roger Planchon et Jacques Kraemer (7,5 %) et enfin Patrice Chéreau et Guy Retoré (5 %).

Le dernier critère retenu est celui de la présence d'articles concernant les membres de notre réseau dans les revues de référence qui se mettent en place au fur et à mesure de la consécration d'une nouvelle esthétique théâtrale. Il s'agit d'un nouveau soutien au débat critique pour ce nouveau mouvement esthétique. Parmi celles-ci, la revue *Théâtre Populaire* a tenu une place importante tout au long de son existence, de 1953 à 1964. Très influencée par Brecht, la revue, fondée par Roland Barthes et auquel s'est joint par la suite, entre autres, Bernard Dort, défend dès son premier numéro un théâtre dépassant les clivages de classe et s'adressant au public dans son ensemble³². Proche de Vilar dans les premières années, la revue se distinguera peu à peu par la défense de l'idée brechtienne d'un théâtre qui divise et qui politise³³. Elle contribuera à faire connaître sur la scène théâtrale de cette période des metteurs en scène comme Roger Planchon; 17 % des articles concernant nos signataires seront d'ailleurs dédiés au travail de ce dernier, la plupart des critiques étant dithyrambiques. André Reybaz obtient 15,5 % des articles, suivent Hubert Gignoux (12,5 %), Guy Retoré (11 %), Antoine Bourseiller (9 %), George Wilson (8 %), Jean Dasté (6 %), Gabriel Garran, Georges Goubert et Gabriel Monnet (entre 3 et 4 %), puis Marc Renaudin, Marcel Maréchal et Maurice Sarrazin (1,5 %). Les articles ou critiques traitant de ces personnalités ne sont pas toujours élogieux artistiquement, mais le travail de décentralisation mené par ces derniers est considéré comme intéressant par la revue. Ainsi, Guy Retoré, Jean Dasté, Georges Goubert, Marc Renaudin et Maurice Sarrazin y sont davantage cités pour leur travail de tournée locale et d'animation. En revanche, les spectacles de Planchon, Reybaz, Gignoux et Bourseiller obtiennent des critiques globalement favorables et sont surtout systématiquement couverts par les journalistes de la revue.

Pour clore dans le temps notre analyse de la reconnaissance artistique par le journalisme spécialisé, nous avons passé en revue l'intégralité de la revue *Théâtre/Public*, depuis sa création en 1974 jusqu'à nos jours. Cette revue, davantage portée sur les

31. Proust (2006).

32. Voir à propos de la revue *théâtre populaire*, l'ouvrage très documenté de Marco Consolini déjà cité.

33. Voir Mortier (1986).

principes esthétiques gouvernant le théâtre, est éditée par le Centre Dramatique de Gennevilliers et rassemble des articles issus de travaux d'universitaires d'histoire du théâtre et d'arts du spectacle. On s'aperçoit, en quantifiant le nombre d'articles dont bénéficieront nos signataires, que seuls ceux ayant acquis une reconnaissance purement artistique seront admis dans les colonnes du journal : quatre articles concernent Gignoux ; Planchon et Chéreau en comptent deux chacun ; puis viennent Garran, Mounier et Maréchal avec un article³⁴.

La totalité des analyses relatives à la reconnaissance artistique vient recouper nos constats précédents concernant le réseau de tournées et de production entre membres du réseau, ce qui nous indique clairement l'importance accrue de l'esthétique et la nécessité de répondre à ces nouvelles mouvances pour se stabiliser dans un réseau. Le cas de Jacques Kraemer³⁵ est à cet égard intéressant : il aura obtenu une reconnaissance par ses pairs pour le travail accompli en tant que directeur de troupe en Lorraine. Mais c'est après avoir quitté la logique de la décentralisation, après avoir tourné à Paris qu'il parviendra à trouver une certaine centralité dans le réseau. On constate ainsi une disqualification évidente du travail de troupe au profit de la figure du metteur en scène qui, s'il peut être rattaché à un lieu, se doit d'exister sur le plan national pour bénéficier d'une reconnaissance globale.

PROFESSIONNALISATION ET INSTITUTIONNALISATION DU THÉÂTRE

La seule reconnaissance artistique par ces supports et lieux de diffusion ne permet pas d'expliquer la centralité de certains signataires dans le réseau. Nous nous sommes ainsi également intéressés à leur positionnement institutionnel pour saisir l'importance de l'État et des réseaux formels qui se sont progressivement mis en place.

Nous nous sommes tout d'abord intéressés à l'Association technique pour l'action culturelle (ATAC) fondée conjointement en 1966 par des membres de notre réseau et l'État. Cette association, qui sera dissoute dans les années 1980, aura pour triple fonction la formation des animateurs, le conseil technique aux centres dramatiques et maisons de la culture, ainsi que la mise en réseau de tous ces centres sous la tutelle de l'État. Si tous les membres de notre réseau ont à un moment ou à un autre intégré l'ATAC, tous ne s'y sont pas engagés aussi intensément. Goubert, Monnet, Garran, Gignoux et Béraud l'ont présidée. D'autres membres ont été actifs dans son fonctionnement : ainsi, Kraemer, Mounier, Tréhard, Planchon, Dauchez et Tiry ont tenu une place dans le bureau. Il est très intéressant de voir que ces places sont essentiellement

34. La faiblesse des chiffres observés pour le nombre de critiques théâtrales s'explique par la faiblesse de la fréquence de parution de la revue (deux numéros par an) ainsi que par le vieillissement de la totalité des membres de notre cohorte (à l'exception de Patrice Chéreau, qui n'est pourtant pas celui qui comptabilise le plus d'articles).

35. Jacques Kraemer a été fondateur du Théâtre populaire de Lorraine. Il l'a dirigé pendant de longues années. Sa présence à Paris s'intensifie à partir du moment où il partage la direction du Théâtre de Thionville avec des programmateurs. Après 12 ans à la tête du Théâtre de Chartres, il continue aujourd'hui de monter des spectacles, en tant que metteur en scène indépendant. Il bénéficie encore d'un relativement bon réseau.

occupées par des profils d'animateurs et de directeurs de maison de la culture, des personnalités quasi dénuées de reconnaissance artistique dans le milieu professionnel, mais qui ne sont pas pour autant issues de la première décentralisation. À cela, deux exceptions : Hubert Gignoux, mais dont la centralité sur tous les tableaux est déjà prouvée ; Roger Planchon, mais qui se retirera de l'ATAC dès 1973, et pour lequel les procès-verbaux nous indiquent qu'il ne participait pas aux réunions³⁶. Gabriel Garran et Gabriel Monnet ont, nous l'avons déjà précisé, des profils polyvalents, cumulant reconnaissance artistique et place d'animateur.

L'ATAC s'étiolera peu à peu, et fera place à un réseau professionnel de type syndical, hors de la tutelle de l'État, quand le Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC) sera fondé en 1971. Tous les membres de notre groupe adhéreront au syndicat. Deux personnalités y auront une place prépondérante : Georges Goubert qui le dirigera ; et Roger Planchon qui, via son administrateur Robert Gilbert, contribuera à sa fondation. La place de Roger Planchon est tout à fait intéressante : il trouve un positionnement central sur les questions esthétiques, et parvient à être un interlocuteur obligé des réseaux professionnels, via son administrateur à qui il délègue ces fonctions.

Ainsi, la présence dans les milieux institutionnels passera-t-elle par ces instances, majoritairement pour les personnes ayant un profil d'animateur programmeur affirmé. Le multipositionnement artistique, institutionnel et politique de Roger Planchon ou de Hubert Gignoux est cependant tout à fait significatif puisque ce sont deux figures qui resteront centrales dans le milieu théâtral et qui parviendront à mener une longue carrière faite de reconnaissance tant institutionnelle qu'artistique³⁷.

LA DIFFÉRENCIATION DES CARRIÈRES ET L'ÉMERGENCE DE DEUX FIGURES CENTRALES DU THÉÂTRE PUBLIC : LE METTEUR EN SCÈNE ET LE PROGRAMMEUR

L'étude des réseaux sociaux, associée à l'analyse biographique des personnalités étudiées (voir Encadrés 1 et 2), nous permet de définir la logique globale dans laquelle s'inscrivent ces trajectoires personnelles, d'entrevoir des carrières types et de saisir, à la manière de Howard Becker et Harrison White³⁸, les conditions de réussite ou d'échec d'une carrière. Différentes trajectoires se dessinent rétrospectivement.

Tout d'abord, deux figures apparaissent, celle du metteur en scène, puis celle du programmeur. Le premier revendique dès les années 1960 une individualisation de l'acte créateur (en opposition à la création collective de la troupe) ainsi qu'une démarche d'innovation esthétique singulière. Cette nouvelle posture artistique s'accompagne de prises de position stratégiques sur le plan institutionnel et professionnel.

36. Archives nationales, site Fontainebleau, Fonds ATAC, versement 19840758.

37. À cet égard, l'étude de Suzanne Janssen sur la reconnaissance critique des écrivains vient corroborer notre analyse : elle montre en effet que le positionnement institutionnel des individus tout comme leur capital social jouent un rôle déterminant dans le processus de consécration de leur œuvre. Voir Janssen, 1998.

38. Becker, 1988 ; White, 1991 ; White, 1992.

Cette évolution est alors sous-tendue par un phénomène d'institutionnalisation et de structuration du secteur dramatique (par les puissances publiques comme par les agents du secteur théâtral à travers la création d'organismes syndicaux). Le programmeur vient quant à lui soutenir la montée en puissance du metteur en scène en se positionnant comme prescripteur de ces innovations théâtrales et intermédiaire incontournable entre artistes, publics et pouvoirs publics. Cette nouvelle génération d'agents bénéficie de ressources fortement monétisées dans l'espace théâtral en train de se créer : des ressources scolaires qui permettent de s'imposer comme créateurs intellectuels et non simples régisseurs ; des ressources relationnelles puisque ces acteurs de l'avant-garde ont été formés dans le même réseau parisien et bénéficient d'une réputation collective ; des ressources politiques enfin, puisque leur participation à Mai 68 (où leurs discours ont contribué à discréditer le projet de décentralisation) les a légitimés pour porter ponctuellement un idéal plus radical de politisation des citoyens par le théâtre.

Si notre étude permet de souligner les raisons de la réussite des metteurs en scène en même temps que de ces nouveaux intermédiaires que sont les programmeurs, elle met également en avant l'échec d'autres agents qui, pour des raisons opposées, n'ont pas su s'ajuster aux changements qui ont contribué au renversement des légitimités au sein du champ théâtral. L'analyse en réseaux de notre cohorte nous a permis de constituer quatre carrières idéales-typiques à même de représenter les trajectoires ascendantes ou descendantes de nos membres.

La disqualification des directeurs de troupe ou l'échec de la reconversion

Une bonne partie des animateurs issus de la première décentralisation, socialisés au théâtre par les troupes, se verront peu à peu disqualifiés en raison d'un manque de reconnaissance artistique et de leur incapacité à intégrer le nouveau réseau de programmation national. La plupart, comédiens de cœur, termineront leur carrière en tant qu'enseignants en conservatoire ou fonderont leur propre école de formation (Parigot, Renaudin, Dauchez, etc.).

La célébration en mythe de pionniers artistiquement disqualifiés : une reconversion assurée par les pairs

Un autre type de carrière se dessine : celle des pionniers de la première décentralisation mais qui, pour diverses raisons, bénéficieront d'une reconnaissance et d'une centralité tant dans les réseaux traditionnels que dans le réseau des metteurs en scène (Dasté, Gignoux, Reybaz, etc.). Tous quitteront le système institutionnel pour une carrière de comédien. On retrouve là la problématique de la disqualification du comédien par la montée en puissance du metteur en scène à partir du début des années 1970³⁹.

39. Le comédien, qui se trouvait au cœur de la troupe et du projet de décentralisation dramatique est marginalisé et supplanté par le metteur en scène qui prend alors la direction non seulement des équipes artistiques mais également des centres dramatiques.

L'émergence du metteur en scène ou la consécration d'un nouveau type de carrière

Le troisième profil qui se dessine est celui du metteur en scène de théâtre, tel qu'il émerge à partir des années 1970. Issu généralement d'une formation de comédien en école ou en troupe amateur, le metteur en scène développe un réseau extérieur à celui de la première décentralisation même s'il l'intègre à l'occasion de collaborations ponctuelles. Il développe de manière précoce des tournées nationales, délaissant rapidement la logique de troupe. Si, la plupart du temps, le metteur en scène est directeur de centre dramatique, il se positionne davantage comme artiste indépendant aux collaborations diversifiées. Il bénéficie d'une reconnaissance artistique visible tant dans des revues prescriptrices que par la programmation de ses spectacles à Paris ou dans les grands lieux de province. S'il ne joue pas systématiquement un rôle clé dans les associations regroupant les metteurs en scène, il est toujours présent dans ces instances. Et également bien souvent proche des instances étatiques, en tant que directeur bien sûr, mais aussi comme membre de diverses commissions professionnelles. Quant à son positionnement civique, il défend dès 1968 un théâtre politique, non plus basé sur l'action culturelle mais sur l'art et l'esthétique comme gage de subversion. Les metteurs en scène ayant construit une carrière reconnue à posteriori comme réussie ont tous — Chéreau, Planchon notamment — œuvré, consciemment ou non, pour un multipositionnement tant institutionnel que professionnel et artistique⁴⁰. C'est une des clés de compréhension de la montée en puissance du metteur en scène à la charnière des années 1960 et 1970 en France. Les individus qui n'ont pas su intégrer les nouvelles normes esthétiques ont peu à peu quitté le jeu de la décentralisation artistique. Il en est de même pour ceux qui n'ont pas su intégrer une logique de tournée nationale et de prise de position dans les institutions. Ces deux aspects artistiques et institutionnels sont éminemment corrélés.

Encadré 1 — Roger Planchon : l'émergence du metteur en scène ou la consécration d'un nouveau type de carrière

Roger Planchon est né en 1931. Il grandit en Ardèche, dans un monde rural qui va profondément marquer son travail et ses engagements artistiques et sociaux. Encore enfant, il s'installe à Lyon avec ses parents cafetiers : peu scolarisé, il se revendiquera par la suite d'autodidacte. Il ne découvre l'art que grâce à l'instituteur d'une école catholique qui lui fait alors découvrir Orson Welles. Il s'initie ensuite au théâtre à travers les spectacles de Jean Vilar et de Jean-Louis Barrault en tournée en province (il s'agit d'un théâtre qui s'inscrit dans la mouvance du théâtre populaire). Il dira s'être lancé dans le théâtre car c'est la forme d'art qui lui paraissait la plus accessible. Roger Planchon est donc marqué, à l'adolescence, par ces expériences de spectateur, et décide après la guerre de se former comme acteur, voie traditionnelle d'accès au théâtre. Il quitte très rapidement l'école de théâtre dans laquelle il s'est formé pour fonder sa troupe avec des connaissances rencontrées dans les cours d'art dramatique qu'il a suivis. L'entrée de

40. Voir Boltanski (1973).

Roger Planchon dans le monde du théâtre est toute singulière, puisqu'il n'a alors bénéficié d'aucun parrainage ni d'une inscription dans un quelconque réseau. Roger Planchon représente ainsi un cas idéal-typique d'outsider de la deuxième génération de la décentralisation dramatique : pour s'imposer alors qu'il ne bénéficie d'aucun réseau traditionnel (il n'est passé ni par les troupes du théâtre populaire ni par l'éducation populaire), il joue la carte de l'innovation artistique et du metteur en scène auteur (il revendique une « écriture scénique » à part entière).

Ses spectacles alternent registre burlesque (plus rentable financièrement) et théâtre d'art (il monte les pièces d'auteurs engagés comme Adamov, Vinaver, Brecht). L'influence de Bertolt Brecht, dont il sera un des porte-paroles en France dès les années 1950, sera déterminante dans sa trajectoire de metteur en scène innovant. Il en retirera une nouvelle conception de la scène comme lieu d'écriture, qui sera appuyée par l'importance de la scénographie dans ses spectacles. Son engagement politique est indissociable de la lecture renouvelée et sociale qu'il fait des pièces du répertoire dramatique classique (George Dandin, mari parvenu cocu de la pièce éponyme de Molière, devient ainsi un personnage luttant contre les déterminismes sociaux que lui impose sa condition)⁴¹.

D'un point de vue critique, ses mises en scène seront d'abord reconnues par la revue *Théâtre Populaire*, alors animée par Roland Barthes, qui, dès ses débuts, le soutiendra dans son processus d'innovation formelle. Roger Planchon bénéficie d'une ascension fulgurante et d'une reconnaissance artistique d'autant plus singulière qu'elle était alors rare pour un provincial.

Ce début de reconnaissance sera redoublé par sa prise de position institutionnelle : Roger Planchon est nommé directeur du Théâtre de la Cité de Villeurbanne en 1957, alors qu'il n'a que 26 ans. Le théâtre est labellisé « Troupe Permanente » par le ministère des Affaires culturelles en 1959 et devient « Centre Dramatique National » en 1963. Il obtient enfin le prestigieux sigle « TNP » (Théâtre National Populaire), jusqu'ici réservé au théâtre dirigé par Jean Vilar, en 1972. La direction du Théâtre de la Cité lui permettra de s'imposer non plus seulement comme un producteur de spectacles mais également comme un prescripteur incontournable puisqu'il s'inscrit ainsi au cœur du réseau de programmation des centres dramatiques. Cette influence au sein du monde théâtral est renforcée par ses nombreuses tournées à la fois parisiennes et internationales.

En 1968, Roger Planchon bénéficie d'une légitimité artistique, institutionnelle et politique qui lui permet de prendre la tête de la réunion de Villeurbanne qui prend place, comme son nom l'indique, dans son propre théâtre. Il s'y positionne comme chef de file d'une profession et, revendiquant le « pouvoir aux créateurs », revendique ce faisant un rapport direct des artistes à la population et se situe ainsi comme prescripteur de normes professionnelles. Cette prise de position s'institutionnalise peu de temps après les événements de Mai 68 et la Déclaration de Villeurbanne puisqu'il intègre (par la

41. Voir Chartier (1994).

voix de son codirecteur Robert Gilbert) le SYNDEAC (Syndicat des entreprises artistiques et culturelles), syndicat de directeurs de théâtres publics fondé en 1971.

Les années 1970 sont pour lui l'occasion de développer la polyvalence de ses activités sans pour autant cesser de revendiquer son statut de créateur, à la fois comme metteur en scène mais également comme auteur dramatique (il écrit de nombreuses pièces ayant quasiment toutes pour objet la campagne rurale dans laquelle il est né).

Peu à peu décrédibilisé artistiquement (dont la raison peut être le vieillissement social et l'apparition sur la scène théâtrale de nouveaux « talents »), Roger Planchon se positionne alors comme le chef de file de l'innovation esthétique en invitant de jeunes metteurs en scène en voie de consécration à codiriger son théâtre (Patrice Chéreau de 1972 à 1980, puis Georges Lavaudant jusqu'en 1996). Il conserve ainsi une crédibilité importante en matière artistique.

Poussé vers la sortie par le ministère de la Culture et une partie du secteur professionnel en raison de son âge avancé, Roger Planchon quitte le TNP en 2002 pour fonder un studio de cinéma. On peut y voir là une stratégie de reconversion tardive. Il décède en 2009.

La carrière de Roger Planchon est un bon exemple de la montée en puissance d'un metteur en scène à l'orée des années 1950 qui aura su se maintenir tardivement dans le réseau théâtral grâce à un multipositionnement qui démontre bien ses capacités d'ajustement : il aura su conserver une place d'intermédiaire central en tant que découvreur de talents, directeur de théâtre, metteur en scène, chef de file d'une profession, tout en maintenant tout au long de sa carrière un rapport privilégié à l'État et au politique.

De l'animateur à la carrière de programmeur : une conversion réussie

Dernier type de carrière, enfin, celle de l'animateur. Formés par l'éducation populaire ou instituteurs de formation, ces individus se positionnent rapidement et clairement comme animateurs et non plus metteurs en scène, saisissant la montée en puissance d'une esthétique qu'ils ne maîtrisent pas. En revanche, via leur positionnement dans le secteur institutionnel et à l'égard de l'État, ils parviendront à conserver une place centrale et dominante au sein des réseaux, préfigurant ainsi la silhouette du programmeur qui, se démarquant de la fonction d'animateur culturel, accompagnera le metteur en scène dans son processus de consécration institutionnelle et artistique. Le cas de Philippe Tiry est particulièrement intéressant à cet égard, puisque, après avoir dirigé plusieurs maisons de la culture, il fondera, dans les années 1980, l'Office national de diffusion artistique, le positionnant comme intermédiaire essentiel entre artistes et lieux de diffusion.

Encadré 2 — De l'animateur à la carrière de programmateur: la conversion réussie de Gabriel Monnet

À la différence de Roger Planchon, Gabriel Monnet n'est pas un outsider. Il bénéficie en effet, dès son entrée dans le champ théâtral, de réseaux importants qui vont favoriser des prises de fonction rapides. En revanche, l'analyse de sa carrière démontre l'importance des ajustements qu'il devra effectuer pour conserver une véritable centralité dans le réseau du théâtre public français.

Gabriel Monnet est né au Cheylard, petit village d'Ardèche, en 1921. Son père, musicien et comédien ponctuel dans diverses fêtes villageoises, l'initie à la scène. Devenu comédien amateur, Monnet intègre l'École normale supérieure d'instituteurs peu avant la Seconde Guerre mondiale. Il est enrôlé dans les Chantiers de jeunesse dès le début de la guerre mais s'engage en 1941 dans la Résistance. C'est dans le maquis du Vercors qu'il fera des rencontres tout à fait déterminantes pour le reste de sa carrière, parmi lesquelles Joffre Dumazédier, fondateur du réseau d'éducation populaire Peuple et Culture qui défend le droit à l'éducation pour tous et tout au long de la vie. Il s'initie ainsi aux théories de l'éducation populaire et intègre peu à peu ce réseau qui sera essentiel pour le début de sa carrière dramatique. Il est en effet employé comme secrétaire d'inspection départementale de Jeunesse et Sports dès 1945 puis comme instructeur national d'art dramatique à Annecy. Il anime alors des stages d'art dramatique et monte diverses pièces qui lui valent de bonnes critiques dans la revue théâtre populaire. Ces mises en scène sont par ailleurs remarquées pour leur engagement politique et anti-colonial (sa mise en scène des Coréens de Michel Vinaver est censurée).

Il rejoint ensuite Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne, déjà considéré comme un des pionniers de la décentralisation dramatique. Il s'y forme comme comédien et animateur de 1956 à 1963 et découvre alors les fondements du théâtre populaire.

La légitimité artistique dont il bénéficie est doublée d'une légitimité « traditionnelle » qui l'intègre au cœur du réseau du théâtre public français. Fort de cette expérience, il est nommé en 1963 directeur de la Comédie de Bourges. Il inscrit sa direction dans la tradition du théâtre de la décentralisation, cumulant les fonctions de metteur en scène et d'animateur.

En 1968, sur pression de la mairie de Bourges mécontente de sa gestion de l'épisode Mai 68 (il avait soutenu les manifestants), Gabriel Monnet part à Nice fonder le Centre Dramatique de la Ville. Signe de sa bonne intégration institutionnelle, c'est le ministère des Affaires culturelles qui le nomme à ce poste. En déficit de reconnaissance artistique (peu de critiques dans la presse et une mauvaise diffusion de ses spectacles à Paris), il s'y positionne davantage comme programmateur et délègue la majorité des mises en scène à des comédiens de la troupe. Il s'y impose comme un découvreur de talents, prescripteur d'innovations, et y renforce son lien avec les institutions étatiques. À la suite de désaccords avec le maire de la ville et encore une fois avec le soutien de l'État, Gabriel Monnet rejoint le Centre dramatique national des Alpes à Grenoble en 1975 et y impose Georges Lavaudant (un metteur en scène alors jugé prometteur) comme codirecteur.

Gabriel Monnet a ainsi su faire preuve, tout au long de sa carrière, d'une importante capacité d'ajustement aux transformations de l'univers théâtral: formé comme comédien et metteur en scène en troupe locale et marqué comme animateur par les théories de l'éducation populaire, il deviendra peu à peu un directeur indépendant et itinérant, nommé par l'État à la tête de différents théâtres. Issu d'un mouvement artistique disqualifié dans le courant des années 1960, il s'imposera comme découvreur de metteurs en scène innovants, et ce, grâce à une conversion de capitaux sociaux et politiques qui lui permettront de se maintenir comme un intermédiaire incontournable.

Le parcours de Gabriel Monnet paraît ainsi préfigurer le type de programmeur qui émergera de manière définitive dans les années 1980 et est à l'image de la spécialisation croissante qui touche le secteur dramatique français, séparant progressivement les fonctions artistiques des fonctions de rapport au public.

Ce travail prosopographique allié à la sociologie des réseaux nous permet ainsi de visualiser clairement une fracture du réseau premier de décentralisation qui contribuera à l'émergence de deux types de figures : les metteurs en scène et les programmeurs. Ceux-ci vont progressivement occuper, pour reprendre les termes de Howard Becker, les trois fonctions clés de production (en tant que metteurs en scène et producteurs financiers), prescription (en tant que membres influents de commissions professionnelles) et distribution (en tant que directeurs de théâtre) qui feront d'eux les interlocuteurs principaux et dominants du champ théâtral public français.

La scission observée entre fonction artistique (occupée par le metteur en scène) et fonction de mise en rapport avec le public (occupée par le programmeur), qui recoupe celle de la création et de l'action culturelle, fait émerger plusieurs questions. Elle interroge tout d'abord la place de l'État dans les logiques de consécration à l'œuvre dans un théâtre qu'on qualifie désormais de « public » en raison de son subventionnement. En occupant la direction de théâtres subventionnés, le metteur en scène comme le programmeur contribuent à légitimer le rôle consécuteur des pouvoirs publics et renforcent l'hétéronomie du champ théâtral envers le pouvoir politique. Notre démarche vient également soulever le renversement de la relation du champ de production théâtrale au public : l'autonomisation de la sphère théâtrale, la séparation progressive des fonctions d'animateur et d'artiste, la fin de la logique de troupe et l'émergence d'intermédiaires puissants ont peu à peu contribué à couper le metteur en scène de la sphère publique, rompant en cela à la fois avec la tradition du théâtre populaire mais également avec les revendications politiques qui avaient porté la rédaction de la Déclaration de Villeurbanne de 1968.

L'éloignement progressif du public comme la délégation *in fine* des principes de consécration qui la fondent plongent la fraction la plus institutionnelle du théâtre dans une profonde contradiction. Le théâtre public, qui avait fondé sa légitimité sur l'idéal d'un théâtre indépendant du pouvoir et émancipateur va finalement résoudre ce paradoxe par la défense, dans les années 1970, d'une politique de subversion par la forme (un théâtre « intrinsèquement » politique), qui va devenir un critère essentiel de la reconnais-

sance artistique au sein du champ, mais qui va peu à peu délaïsser la fonction proprement civique et éducative initialement défendue par la décentralisation dramatique.

RÉSUMÉ

L'objectif de cet article est de saisir, à travers l'analyse croisée des parcours des signataires de la Déclaration de Villeurbanne en 1968, l'évolution des modes de consécration des carrières des directeurs du théâtre public en France entre 1950 et 1990. Devant les transformations de l'univers théâtral et de ses modes de hiérarchisation, certains directeurs d'établissement ont été en mesure de s'ajuster à cause du moment et de leur mode initial d'entrée dans l'espace théâtral, de leurs dispositions et de leurs ressources relationnelles, tandis que d'autres, pour des raisons symétriquement inverses, n'ont pas été en mesure de faire le travail d'adaptation et d'ajustement nécessaire pour conserver leur position dominante. Ainsi, la transformation des formes de socialisation, l'interdépendance croissante entre membres du champ théâtral, la transformation des critères de reconnaissance artistique et l'importance grandissante du positionnement politique et institutionnel des agents contribuent à disqualifier les carrières marquées par le travail de troupe et l'action culturelle et à faire émerger à contrario deux figures incontournables du champ théâtral actuel: le metteur en scène et le programmeur.

Mots-clés: théâtre, consécration, réseaux, metteur en scène, programmeur

ABSTRACT

The aim of this article is to understand, through the analysis of the careers of the signatories of the "Déclaration de Villeurbanne" in 1968, the evolution of the consecration criteria for directors of French public theatre between 1950 and 1990. In view of the transformations of the theatre field and of its organization into a hierarchy, some directors have been able to adapt themselves because of the moment and the way they entered the theatre arena and because of their aptitudes and their relational resources, while others, for opposite reasons, have not been able to adapt themselves so as to keep a dominant position. Thus, the transformation of socializations, the growing interdependence between members of theatre field, the transformation of recognition criteria and the growing importance of political and institutional positioning were major factors of the disrepute of careers made of troupes experience and based on popular education principles, while, on the opposite, those phenomenons contributed to the emergence of two major figures: the stage director and the theatre director.

Key words: theatre, consecration, networks, stage director, arts programmer

RESUMEN

El objetivo de este artículo es comprender, a través de un análisis cruzado de las trayectorias de los firmantes de la declaración de Villeurbanne de 1968, la evolución de los modos de consagración de las carreras de los directores de teatro público en Francia, entre 1950 y 1990. Frente a las transformaciones del universo teatral y de sus modos de jerarquización, ciertos directores de establecimientos han podido ajustarse en razón del momento y de su modo inicial de ingreso al espacio teatral, de sus disposiciones y recursos relacionales, mientras que otros, por razones simétricamente inversas, no han estado en condiciones de hacer un trabajo de adaptación y ajuste, necesario para conservar su posición dominante. De esta manera, la transformación de las formas de socialización, la interdependencia creciente entre miembros

del área teatral, la transformación de los criterios de reconocimiento artístico y la importancia creciente del posicionamiento político institucional de los agentes, contribuyen a descalificar las carreras marcadas por el trabajo del grupo y la acción cultural, y permiten el surgimiento —a contrario, de dos figuras inevitables del campo teatral actual: el director y el programador.

Palabras clave: teatro, consagración, redes, director, programador

BIBLIOGRAPHIE

- BECKER, H. (1988), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BOLTANSKI, L. (1973), « L'espace positionnel: multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue française de sociologie*, 14.
- BOURDIEU, P. (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil.
- BOURDIEU, P. (1980), « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 31, janvier 1980, p. 2-3.
- BOURDIEU, P. (1977), « La production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, février 1977, « L'économie des biens symboliques », p. 3-43.
- CHARTIER, R. (1994), « George Dandin ou le social en représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49^e année, n° 2, p. 277-309.
- DEGENNE, A. et FORSE, M. (1994), *Les réseaux sociaux. Une approche structurale en sociologie*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».
- DENIZOT, M. (2009), « 1968, 1998, 2008 : le théâtre et ses fractures générationnelles. Entre malentendus et héritages méconnus », *Sens [public]*.
- DUBOIS, V. (1999), *La Politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, coll. « Socio-Histoires ».
- GIGNOUX, H. (1984), *Histoire d'une famille théâtrale*, Paris, L'Aire théâtrale.
- GOBILLE, B. (2005), « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005/3, 158, p. 30-61.
- GOETSCHEL, P. (2004), *Renouveau et décentralisation du théâtre, 1945-1981*, Paris, PUF.
- JANSSEN, S. (1998), « Side-roads to success: The effect of sideline activities on the status of writers », *Poetics*, 25, p. 265-280.
- LIZE, W., NAUDIER D. et ROUEFF, O. (2011), *Intermédiaires du travail artistique, à la frontière de l'art et du commerce*, La documentation française.
- LIZE, W., NAUDIER D. et SOFIO, S. (2014), *Les Stratèges de la notoriété, Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, éd. des archives contemporaines.
- LOYER, E. (2008), « 1968: L'an I du tout culturel? », *Vingtième siècle*, 2008/2, n° 98, p. 101-111.
- MARIOT, N. (2006), *Bains de foule, les voyages présidentiels en province, 1888-2002*, Paris, Belin, coll. « Socio-Histoires ».
- MERCKLE, P. (2004), *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, Repères, La Découverte.
- MORTIER, D. (1986), *Celui qui dit oui ou celui qui dit non ou la réception de Brecht en France (1945-1956)*. Paris-Genève, Champion Slatkine.
- NOIRIEL, G. (2009), *Histoire, Théâtre, Politique*, Marseille, Agone, coll. « Contrefeu ».
- NOIRIEL, G. (2011), « L'institutionnalisation du théâtre français et ses effets sur la définition légitime de la création », *Revue internationale de philosophie*, 2011/1 — n° 255, p. 65-83.
- PROUST, S. (2001), « Une nouvelle figure de l'artiste: le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, n° 4-2001, p. 471-489.
- PROUST, S. (2006), *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, Économica.
- WHITE, C. et WHITE, H. (1991), *La Carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion.
- WHITE, H. (1992), *Identity and Control: A Structural Theory of Social Action*, Princeton University Press.