

***Les années 68 :  
événements, cultures politiques et modes de vie***

Lettre d'information n°19

*Séance du 16 novembre 1996*

***Le théâtre populaire au regard de mai 68 :  
la fin d'une utopie ?***

par Emmanuelle LOYER

Robert FRANK

J'aimerais dire quelques mots sur ce séminaire avant d'introduire la séance d'aujourd'hui. Partant du titre de ce séminaire : « Les années 68 : événements, cultures politiques et modes de vie », je voudrais d'abord souligner ce que l'on cherche, en second lieu, m'interroger sur le mot « crise », en troisième lieu, me poser la question – si crise il y a – de savoir si ce n'est pas une crise des représentations, mot pris à tous les sens du terme.

Si l'on a voulu mettre après le pluriel des « années 68 », le terme d'événements, c'était bien pour marquer la spécificité historique de notre recherche. Il y a beaucoup de production sur 1968, des historiens aussi ont écrit sur 68, mais je pense qu'il y a encore beaucoup de choses à faire quant à la démarche historique sur 68. Le pluriel « les années 68 » signifie « les années 60 vues à travers le prisme de 68 ». Les deux autres expressions, « cultures politiques et modes de vie », expriment le fait que nous voudrions croiser une lecture à la fois d'histoire politique d'une part et d'histoire sociale et culturelle d'autre part. Une démarche historique cela signifie qu'une de nos ambitions est de tracer la chronologie de ces années 68. Une chronologie à la fois classique et linéaire (avant, pendant, après), et une chronologie plus complexe. Dans ces années 68, il y a ce qui précède 68, l'événement 68 même et ce qui suit. On peut rendre les choses plus compliquées, non pas à dessein, mais parce que la réalité est complexe. Nous voulons croiser plusieurs chronologies : la chronologie du changement social en France et dans d'autres pays ; la chronologie des contestations ; la chronologie de l'impact de la contestation dans la société. Cela peut être vu comme une chronologie linéaire, mais ce n'est pas que cela : le changement social précède, mais suit également 1968 ; la

contestation peut précéder et suivre 68. Nous allons essayer de démêler l'écheveau des discontinuités. Ce n'est pas seulement une problématique classique sur les ruptures et les continuités mais un essai pour réfléchir sur cette chronologie des discontinuités et des décalages dans le cadre d'un même processus.

Peut-on parler de processus de crise ? En quel sens ? On a pu faire des parallèles entre la crise de 68 et la crise de 1936, mais en 1936 on ne parlait pas de « crise ». Deux articles de Le Roy-Ladurie et Edgar Morin traitent de cette notion. Le Roy-Ladurie parle de « phase de rupture négative et momentanée », il s'agit donc d'une vision assez ponctuelle. Edgar Morin dans l'article intitulé « Pour une crisologie » indique une propriété de la crise : « la crise se manifeste entre certains seuils temporels, avec un avant et un après des périodes qui se disent plutôt normales ». La crise se situe entre deux périodes ordinaires ou normales. L'avant c'est la croissance, la prospérité, un certain équilibre social. Il se trouve que peu de temps après 1968 la grande crise économique complique les choses.

Si crise il y a, elle se place dans le domaine des représentations, que ce soit en France ou dans les autres pays avec lesquels on pourrait faire des comparaisons. Il s'agit d'une crise du système des représentations, le terme de représentations étant pris à trois sens différents : au sens des sociologues (les représentations mentales) ; au sens des politiques et des diplomates (la représentativité, la légitimité) ; au sens théâtral (un système de la médiatisation et du spectacle culturel, social ou politique). Je mêlerai les trois sens en proposant de réfléchir à la nouvelle articulation entre le « nous » et le « eux ». On ne dit plus « nous » et « eux » de la même manière depuis les années 1968. Le « nous » et le « eux » dans le système de représentations d'avant 1968 était relativement simple : c'était ouvriers/patrons. Même si ce système continue – il y a toujours le « nous » ouvrier et le « eux » patronal –, d'autres « nous » interviennent : le « nous » des femmes, le « nous » jeunes etc. Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a une articulation différente dans les processus d'identification et dans la façon dont on érige l'autre face auquel on développe sa propre identité. Le rapport même entre le « nous » et le « eux » n'est pas le même : le « nous » ouvrier implique un « eux » patronal, je ne sais pas si un « nous » femme implique forcément un « eux » homme, le « nous » jeune implique évidemment un « eux » moins jeune mais les rapports entre le « nous » et le « eux » ne sont pas de la même sorte que dans l'ancien système de représentation.

Cette année et l'année prochaine, nous avons deux thèmes qui dominent : cette année est plutôt consacrée au culturel et l'an prochain au politique, mais à travers le culturel nous voulons atteindre l'étude du politique et à travers le politique nous voulons continuer l'étude du culturel et du social. Ce qui suppose dans notre analyse et dans les travaux que nous devons faire, de réfléchir sur la notion de transferts. Transferts entre espaces nationaux (qui imite quoi, qui s'inspire de qui et, d'une façon moins linéaire, comment se développe cet air du temps autour de la contestation, c'est-à-dire les transferts à travers les frontières) ; les transferts entre les différents types de contestations que ce soit à l'intérieur des frontières ou hors des frontières et donc les transferts entre le culturel et le politique. Les deux séances sur le théâtre sont au coeur de cette problématique.

Emmanuelle Loyer qui a soutenu sa thèse sur l'aventure du Théâtre national populaire de 1951 à 1972, va aujourd'hui nous parler du Théâtre populaire au regard de mai 1968 et se demander s'il s'agit de la fin d'une utopie. Le livre, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar, une utopie d'après-guerre*, qui est issu de sa thèse, sortira aux Presses universitaires de France en janvier 1997.

Emmanuelle LOYER

Au moment où le Festival d'Avignon fête son cinquantième, son fondateur Jean Vilar tend parfois à se pétrifier en un honorable monument national, prestigieux symbole d'une mémoire qui tient lieu d'histoire : Gérard Philipe, *Le Cid*, les foules de spectateurs débordant des escaliers de Chaillot, les cars du TNP déversant au Trocadéro le trop fameux public des banlieues... Avec ces quelques clichés, on croit circonscrire l'histoire d'une aventure qui, très vite, se mue en un mythe que les étudiants de 1968 se feront une joie de désacraliser. Tout fut sans doute plus complexe, plus laborieux et en même temps plus exaltant.

En effet, le Festival d'Avignon né en 1947 puis le TNP dont la direction est attribuée à Jean Vilar en 1951, vont drainer tous les espoirs d'une démocratisation culturelle qui est officiellement inscrite dans le Préambule de la Constitution de 1946. Par son ambition sociale affirmée et son esthétique dramatique, le TNP de Vilar devient très vite l'emblème d'une réconciliation possible, le lieu d'une communion laïque jadis désirée par les combattants de la Résistance.

De 1951 à 1963, Jean Vilar va diriger un TNP en phase avec ses espérances et, globalement, il réussit à les réaliser. En 1963, Georges Wilson qui était acteur au TNP depuis 1952, succède à Vilar à la direction de Chaillot.

Je voudrais examiner ici :

- 1) Ce que fut ce théâtre populaire, incarné dans le TNP, dans les années soixante, dans un environnement culturel et politique considérablement renouvelé par rapport à celui des années cinquante.
- 2) Tenter de mesurer cet effet 68 dans un domaine, celui du théâtre populaire, où culture et culture politique sont étroitement liés. En effet, c'est bien fondé sur une certaine culture politique, que le théâtre populaire va exister. Une culture politique que dans ma thèse j'ai définie comme celle de l'éducation populaire. C'est, de même, arc-bouté sur une culture politique « gauchiste », qu'il va être bouté hors de scène en 1968.

## **I. Le TNP dans les années 1963-1968**

- 1) Entre continuation et démarcation par rapport à l'oeuvre vilarienne

Georges Wilson va faire du TNP une institution nationale et populaire. Il s'agit pour lui de « construire, finir, polir l'instrument ». Il est dans l'inconfortable position de l'héritier d'un père mythique. Il me semble qu'il n'est pas indifférent de s'arrêter sur cette dimension psychologique : Wilson, orphelin de père, par rapport à

Vilar, le père admiré, de substitution, et en même temps haï. En 1968, Wilson, par sa volonté de rupture avec un édifice vilarien religieusement conservé, tue le père.

On peut réunir les autres caractéristiques du TNP sous le signe de la continuité :

- continuité juridique avec un système de la concession du théâtre qui perdure
- continuité administrative : une fidélité par rapport à un personnel-maison et une tradition établie depuis Vilar de bonne gestion
- continuité par rapport au succès financier : Wilson pourrait dire à la suite de Corneille que le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes, car c'est un théâtre qui marche (le TNP joue pendant cette période à guichets fermés, les marches de la salle sont parfois louées)
- continuité par rapport à la politique du public : c'est celle du TNP et de tous les centres dramatiques nationaux (les théâtres de la décentralisation) où les relais associatifs sont toujours privilégiés, notamment par cette formule de l'abonnement populaire qui a tellement de succès que l'on retrouve dans les archives de nombreuses lettres de plainte de spectateurs qui n'ont pas pu trouver de place individuelle au TNP (c'est très exagéré).
- fidélité à l'égard de l'esprit du théâtre populaire : les conditions d'accueil sont les mêmes que celles créées par Vilar (accueil en musique, dîner peu cher possible sur place, pas de pourboire, des prix modiques et des formules inventées par Vilar telles que les week-ends, les nuits, l'abonnement populaire, les dialogues, les lettres aux associations populaires).

Il y a donc un succès public très impressionnant dans ces années là, qui pose certaines difficultés. Si bien que lorsqu'en 1967, une deuxième salle s'ouvre au TNP (la salle Gémier), Wilson dit « Je souhaite profondément que la petite salle ne marche pas très bien : le succès serait de mauvais aloi ».

En contraste avec cette continuité, il y a une évolution vers la démarcation. Wilson sait faire évoluer le TNP vers d'autres horizons.

- On retrouve certes la tradition d'un répertoire classique qui est la tradition du TNP de Vilar avec des auteurs maison (Corneille et Shakespeare) mais il y a un renouvellement dans le sens d'un répertoire beaucoup plus contemporain, avec des auteurs contemporains classiques comme Giraudoux, Brecht, mais aussi des auteurs très contemporains et des auteurs étrangers (Armand Gatti, Kateb Yacine, Philippe Adrien, John Osborne, Martin Walser et Edward Bond). Un répertoire d'une tonalité beaucoup plus contemporaine et moins lyrique dans ses thématiques.
- D'autres nouveautés encore : une scénographie plus riche (Chéreau présente en 1967 « Les soldats de Lenz » et Gatti présente en 1966 « Chant public devant deux chaises électriques », pièce autour de l'affaire Sacco et Venzetti).
- Des activités supplémentaires : le TNP présente également des activités cinématographiques, de la musique et de la danse contemporaine (Béjart). Dans cette diversification, le TNP va accompagner l'évolution du festival d'Avignon puisque celui-ci connaît un tournant à partir de 1966 : Béjart va à Avignon et Godard présente « La Chinoise » en 1967 à Avignon. Le TNP accompagne aussi la

naissance des Maisons de la culture. Il y a donc une évolution cohérente pour faire du TNP un Palais de la Culture, selon les termes de Georges Wilson.

Le bilan révèle donc un succès public, mais aussi une certaine usure du TNP que l'on voit se dessiner notamment dans la dévaluation artistique rapide du théâtre de Wilson, dans la presse en particulier qui véhicule souvent le thème d'un « TNP endormi » malgré de bonnes représentations, un TNP qui ne ferait plus le poids par rapport aux valeurs montantes du théâtre des années 60, notamment Planchon. À propos d'une pièce de Julius Hay Poirot-Delpech ironise sur une problématique un peu cliché qui serait celle du TNP « Pour la énième fois, on épilogue sur la fragilité des grands et l'avenir des faibles, tandis que se succèdent le satin rose des cardinaux et la bure brune des révoltés ». Poirot-Delpech veut montrer que le TNP ressasse sans cesse une espèce de marxisme de pacotille.

Cette situation est somme toute paradoxale : succès apparent mais usure profonde. Le TNP est en effet atteint par une institutionnalisation qui va le déphaser progressivement.

Le déphasage qu'il connaît est dû au changement de configuration culturelle dans les années soixante.

2) Les éléments de décalage : le changement de configuration culturelle dans les années soixante

Le premier élément est constitué par le déphasage par rapport à l'évolution du théâtre français dans les années 1960 qui est marquée par trois grands phénomènes.

- Une scène française qui est littéralement hantée par Brecht (joué à toutes les sauces, dans les CDN, au TEP de Guy Rétoré, chez Planchon...)

- Un renouvellement du théâtre français qui est dû à l'émergence d'un théâtre universitaire dont le mentor est Artaud (cette redécouverte s'explique par le renouveau éditorial puisque c'est le moment où sont publiées les oeuvres complètes d'Artaud). Jean-Pierre Miquel s'occupe du Théâtre 45 des normaliens de la rue d'Ulm, Patrice Chéreau dirige la troupe de Louis-Le-Grand avec Jean-Pierre Vincent, et Ariane Mouchkine l'association théâtrale des étudiants de Paris. Toute cette vague que l'on appelle rapidement « jeune théâtre » va cristalliser son action et son ambition dans le Festival de Nancy créé par Jack Lang en 1963. Festival marqué par l'esprit de fête, le théâtre des corps et un très grand cosmopolitisme qui fait sortir le théâtre français de son isolement.

- La naissance d'une deuxième vague de la décentralisation et des théâtres de banlieue dans lesquels s'essayeront ces jeunes animateurs du « jeune théâtre » (Aubervilliers, Sartrouville où Chéreau passera de 1969 à 1972, Nanterre avec Pierre Debauche, Evry avec Lasalle. Ces théâtres vont concurrencer le TNP. La géographie du théâtre populaire va se diversifier et s'étoffe considérablement.

Le deuxième élément qui va contribuer à déphaser le théâtre populaire ancienne manière (Vilar), c'est l'élaboration d'une politique culturelle dans les années 1960 sous la direction de Malraux – qui est ministre des Affaires culturelles en 1959 – et qui après le décalage artistique est porteur d'un décalage idéologique.

En effet la philosophie de l'action culturelle voulue par Malraux se révèle à la fois dans la continuité, certes, des ambitions du TNP – l'art comme facteur de communion, la culture comme universelle – mais en même temps et peut-être surtout, en opposition avec elle. La culture en effet pour Malraux (je m'inspire sur cette question des travaux de Philippe Urfalino) – et cela on peut le voir de façon très claire par exemple dans les discours d'inauguration des Maisons de la culture – est en opposition avec le pôle pédagogique. Il dit à maintes reprises « on ne connaît pas un tableau, on l'aime », il y a système d'opposition entre connaissance, éducation, amour et art qui structure ses discours. Autrement dit pour Malraux, la sensibilité esthétique relève du choc affectif et non de la logique d'apprentissage. Les Maisons de la culture, pour Malraux, doivent être le lieu de ce choc affectif, de cette rencontre immémoriale entre un homme et une oeuvre d'art. Autrement dit, c'est toute la tradition – qui a été redynamisée à la Libération – de l'éducation populaire qui va se trouver évacuée du projet des Maisons de la culture. En effet beaucoup de choses les opposent. L'éducation populaire prône un très large souci d'apprentissage, elle est fondée sur le militantisme associatif, elle valorise la pratique amateur, elle est pour la désacralisation de l'artiste. Au contraire, Malraux vante l'immédiateté du sentiment esthétique (on entre tout de suite en relation avec un tableau ou on n'y entre jamais) ; il prône la professionnalisation du milieu culturel et artistique ; et il est dans une logique de sacralisation de l'artiste. Or le TNP et le théâtre populaire de façon générale, et l'éducation populaire appartenaient à cette même culture politique qui se trouve en rupture avec la philosophie de l'action culturelle voulue par Malraux. Il y a donc un passage de relais très net avant 1968, dans les années 1963-1964, qui a d'ailleurs des traductions au niveau administratif (tout ce qui relevait de l'éducation populaire est bouté hors du ministère des Affaires culturelles et se retrouve au ministère de la Jeunesse et des Sports), entre éducation populaire et action culturelle. Il y a donc là un décalage idéologique entre le théâtre populaire et le grand projet culturel de l'époque qui est celui des Maisons de la culture.

En terme de bilan on peut dire que le TNP et le théâtre populaire avant 68 sont dans une situation ambiguë. Ils sont insérés dans une nouvelle donne mais ils participent plus de ses crises que de son renouvellement. Le TNP, c'est à la fois la référence absolue d'une action culturelle digne de ce nom (Malraux en effet dit : le TNP, c'est la grande réussite culturelle de la IVe République) et c'est en même temps le témoin prestigieux d'une époque finalement révolue. C'est pourquoi, en fait, mai 68 au TNP va être ressenti mais aussi voulu comme rupture radicale. Il s'agit alors, pour un TNP qui est en voie d'être dépassé et sur le plan esthétique et sur le plan idéologique, de prendre congé de cette période.

## II. Mai 1968 et l'effet mai 68

Mai 1968 est vécu comme une rupture par la communauté théâtrale toute entière ; par le TNP également, moins par les « événements » du mois de mai – le TNP va rester calmement confiné à la périphérie du Paris révolutionnaire – que par les effets en retour d'un véritable électrochoc culturel.

En mai à Paris, notamment à l'Odéon mais aussi à Villeurbanne, puis en juillet à Avignon, c'est la même remise en cause virulente d'une politique de démocratisation culturelle qui est dénoncée comme illusoire et mystificatrice. Il faut donc prendre la mesure d'un rejet certes symbolique – n'oublions pas non plus qu'il s'agit pour une nouvelle génération théâtrale de s'affirmer contre l'oeuvre de ses aînés et de se faire une place – mais néanmoins définitif. Après 68, une page est tournée.

Le TNP, incarnant le théâtre populaire, est à la fois la cible topique de ces critiques, dans la mesure où il est l'emblème même de ce théâtre populaire, et en même temps il va faire partie du mouvement en marche. C'est du moins ainsi que le conçoivent Georges Wilson, le directeur du TNP, et Jean Ruaud, son administrateur, qui vont interpréter les turbulences soixante-huitardes comme autant d'invitations à bouleverser le fonctionnement d'un théâtre en quête de renouvellement. Je tenterai d'analyser cette traversée rendue encore plus tumultueuse par le durcissement des rapports avec l'État, un État qui après 1968 est sur la défensive.

### 1) Mai 68 : de Villeurbanne à Avignon

Qu'est-ce qui se passe entre mai et juillet 68 dans le monde du théâtre ? Beaucoup de choses sans nul doute, peu au TNP même. Le TNP est instruit du sort de l'Odéon durant tout le courant du mois de mai. Au TNP, le Syndicat français des acteurs (qui est très cégétiste) est bien représenté et la mise en grève va être décidée par l'administrateur, donc par le patronat d'une certaine façon, avec occupation protectrice des locaux. La même attitude sera d'ailleurs adoptée par la Comédie française, l'Opéra et les autres théâtres nationaux. Cela est dû à une tradition d'un syndicalisme parfois corporatiste extrêmement soucieux de préserver un outil de travail délicat. La singularité du TNP c'est que la grève va se prolonger jusqu'à début juillet et qu'il ne rouvrira ensuite qu'en novembre. De là la place discrète du TNP dans la géographie protestataire de Paris et de la France tout entière.

À Villeurbanne, c'est la fin de l'illusion lyrique de la démocratisation culturelle lancée après 1945. Il y a une remise en cause à Villeurbanne, mais aussi à Avignon (le festival « supermarché de la culture »). Cette remise en cause se fait sur un double plan :

- c'est la remise en cause de l'efficacité sociologique de la démocratisation culturelle : la démocratisation, cela ne marche pas, il y a toujours un non-public qui est et restera imperméable au théâtre, à l'animation culturelle.
- c'est aussi la remise en cause de la légitimité même du projet : la démocratisation culturelle c'est une mystification dangereuse (n'oublions pas le « Béjart-Vilar-Salazar »). Les militants de la démocratisation culturelle, d'après les

soixante-huitards, auraient, sous couvert de souci égalitaire, imposé une culture unique, unifiance, prétendument universelle. Ce qui est très explicitement formulé dans la déclaration de Villeurbanne, c'est la condamnation idéologique d'une culture « héréditaire, particulariste, bourgeoise » véhiculée par les Maisons de la culture ou le TNP. On est là en opposition radicale avec tout ce que Vilar a pu faire, Vilar qui dit « le Cid c'est mon père, le Cid c'est le peuple, le Cid ça marche partout » et qui arguait du fait que les ouvriers chez Renault ne demandaient pas Brecht, mais Corneille. Les classiques comme figures de l'universalité sont réduits dans cette vision à une forme de culture bourgeoise. La « Déclaration de Villeurbanne », sera signée certes par Planchon, Chéreau, Maréchal, (c'est-à-dire les jeunes metteurs en scène), mais aussi par les pionniers du théâtre populaire et de la décentralisation, je pense à Guy Rétoré, Hubert Gignoux, Jean Dasté et aussi Georges Wilson. On peut penser qu'il y a une dose de culpabilité et de masochisme dans ce reniement brutal de tout ce qui a constitué leurs engagements pendant 25 ans. Un des seuls à ne pas signer c'est José Valverde qui était directeur du théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis et qui est communiste. Le PCF est d'ailleurs constamment hostile aux propositions du gauchisme culturel et à Avignon, les services d'ordre CGT, mobilisés par Paul Puaux adjoint de Vilar et communiste, vont aider Vilar à garder un semblant de cohérence et d'ordre.

Les conséquences de cette remise en cause sont des ruptures d'alliance.

- l'anti-autoritarisme de mai 68 va dévaluer totalement les concepts d'État et de service public. Or, n'oublions pas que Vilar, et avec lui tout le théâtre populaire, a fondé cette idée de théâtre-service public avec cette citation célèbre : « le TNP est un service public tout comme l'eau, le gaz et l'électricité »

- la rupture des relations entre l'État, les Maisons de la culture et les municipalités, dans un jeu de méfiance réciproque. Pourquoi ? L'alliance entre les hommes de théâtre qui, dans les années soixante, sont généralement à gauche, et le gouvernement qui est un gouvernement de droite, avait été rendue possible par la croyance en une autonomie du culturel et du combat culturel, par le consensus sur le bien-fondé de la politique de démocratisation culturelle (c'est le régime gaulliste avec Malraux qui donne une nouvelle vie à cette politique de démocratisation culturelle avec les Maisons de la culture) et aussi par le profil d'homme de gauche de Malraux qui donnait une caution de gauche à ce gouvernement gaulliste. Après 1968, cette alliance contre-nature n'est plus possible puisque la lutte culturelle, désormais, ne peut plus se passer d'une révolution politique ou sinon, elle n'est qu'un alibi. La culture est vue comme entreprise de politisation et la démocratisation culturelle limitée à elle-même est vue par les gauchistes comme un alibi des conservateurs.

## 2) Les conséquences de Mai 68 au TNP

1968 représente un tournant intégral au TNP :

- Fin (mesure prise à l'automne 68, directement liée aux événements) du système de l'abonnement populaire qui avait été le pilier de la politique de conquête du public avec Vilar. Wilson répond ainsi aux nombreuses critiques, de l'extrême-



gauche mais aussi de la droite. Jean-Jacques Gautier dans les années 1950 déjà, reprochait au TNP d'avoir un public enrégimenté, qui arrivait par cars entiers Place du Trocadéro. C'est une décision brutale, sans travail d'enquête, qui a choqué les associations avec qui le TNP travaillait depuis des années, et qui va se révéler catastrophique car elle va engendrer une baisse énorme du public à partir de 1969 et, quelques années plus tard, les salles du TNP qui étaient combles en 1966 seront à demi vides.

- Les rapports avec l'État vont se durcir considérablement, le TNP souffre moins que d'autres de la reprise en mains de l'après 68, mais, une série de mesures peuvent être interprétées comme des sanctions : blocage de la subvention du TNP jusqu'en 1972 ; arrêt brutal des travaux de remodelage de la grande salle ; et surtout « l'affaire Gatti ». Une pièce de Gatti qui s'appelait originellement *La Passion du Général Franco* – pourtant rebaptisée *La passion en violet, jaune et rouge* à la demande de l'ambassade d'Espagne – a été censurée (un accord économique devait être conclu entre la France et l'Espagne à ce moment là) alors même que la censure officielle n'existe plus depuis 1906 au théâtre. Malraux, qui a fini par interdire la pièce, n'a pas eu un rôle facile dans cette affaire en tant qu'ancien combattant antifranquiste de la guerre d'Espagne. Georges Wilson va monter, pour remplacer Gatti, *La résistible ascension d'Arturo Ui* au printemps 1969. Cela un sens évident, Vilar avait monté la pièce en 1960 et l'équation Arturo Ui-de Gaulle fonctionne très bien. Cette censure va provoquer des réactions scandalisées et nombreuses, des campagnes de pétitions, Jean-Paul Sartre monte sur la scène de Chaillot pour lire un texte où il réactualise l'équation de Victor Hugo « subvention=sujétion » et développe l'argument de la censure comme fait du Prince, le caractère illégal de cette décision et interprète cette censure comme la réponse brutale d'un pouvoir qui ne s'est pas encore remis de mai 68. Sartre montre qu'une volonté politique est à l'oeuvre qui veut détruire le public populaire réuni au TNP.

- Troisième élément de rupture en mai 68 : le répertoire devient exclusivement contemporain. Sartre, Gatti, Walser, Duras, Gombrovics, Edward Bond, Arrabal... Ce répertoire est censé servir un vrai théâtre populaire. Répertoire très contemporain mais aussi très engagé, provocateur, souvent violent (il y a une scène de lapidation d'un bébé dans *Sauvés* de Bond, qui avait été censurée en Angleterre). Les choix sont aussi très avant-gardistes dans la programmation musicale et cinématographique. La rupture de 68 est donc très visible après 68 au TNP. C'est un TNP qui a définitivement rompu les ponts avec le TNP de Jean Vilar. La nature de son rapport avec l'État s'est détériorée, ce qui condamne la notion de théâtre service public ; les activités de création sont sur valorisées par rapport à un processus de médiation, d'animation, de diffusion, qui est laissé de côté. Et là encore on voit que c'est la fin d'une certaine conception du théâtre populaire, on le voit notamment dans le relâchement des liens avec les associations.

### 3) Un TNP en crise

Cette grande institution qu'est le TNP est entrée en crise après 68 :

– crise de fréquentation (en chute libre)

- crise financière
- crise de représentation (presse très dépréciative malgré les tentatives de rénovation)
- crise d'identité :

Le TNP à la fin des années soixante est partagé entre deux publics relativement homogènes socialement (classes moyennes scolarisées) mais dont le clivage idéologique et générationnel se révèle extrêmement fort. On a d'une part le public gagné par Jean Vilar, qui est plus âgé, moins instruit, qui considère le théâtre comme un lieu d'apprentissage et est donc à ce titre intéressé par les classiques. Ce public qui vient au TNP depuis les années cinquante, qui a une conception assez rituelle du théâtre populaire comme communion, ce public est insatisfait du nouveau répertoire TNP. Il y a un deuxième public, plus jeune, plus instruit, plus engagé politiquement. Dans ce nouveau public deux tendances se révèlent : ceux qui prônent un théâtre de recherche pure, festif, renouvelant les rapports scène/salle ; et ceux qui prônent un théâtre d'agitation politique. Ce nouveau public ne va pas non plus se retrouver dans le théâtre de Wilson qui semble très institutionnel et assez vieux par rapport aux nouvelles expériences théâtrales exaltantes qui se passent dans de nouveaux lieux (la Cartoucherie de Vincennes). Le TNP veut à la fois opérer des choix radicaux et en même temps abandonne toute politique d'explication envers le public. Il n'arrive pas à se démarquer d'une image d'un théâtre institutionnel malgré ses tentatives maladroites pour inventer du nouveau.

En 1972 Georges Wilson ne renouvelle pas son contrat. Le label TNP passe au théâtre de Villeurbanne de Planchon. À Chaillot de grands travaux sont entamés pour réduire une salle qui est considérée comme tout à fait inadéquate au théâtre contemporain et devient le théâtre de Chaillot sous la direction de Jack Lang. Jack Lang n'aura pas le temps de faire grand chose car il sera remercié par Michel Guy en 1974.

Comment conclure ? Certains ont pu dire qu'« on ne conclut pas l'histoire d'un rêve ». Le rêve d'un siècle de théâtre citoyen où l'art dramatique devient, selon les recommandations de Michelet, « la forme la plus efficace de l'éducation nationale [...] pour rapprocher les hommes, commencer la fraternité ». Rêve de deux décennies d'incarnation de ce théâtre populaire où la direction de Vilar laisse, *a posteriori*, le sentiment d'avoir trouvé la forme juste, c'est-à-dire adéquate à son temps et à son public. La première décennie du TNP reste exemplaire par cette homologie, historiquement rare et immédiatement traduite en mythe, entre un lieu, un répertoire, une troupe et un public, entre une expérience et une attente sociale.

Au regard de cet équilibre fragile trouvé dans les années 1950, la crise du TNP au début des années 1970 survient comme la crise métaphorique de l'ensemble du théâtre public qui semble englué dans ses contradictions et pétrifié dans ses institutions. La lassitude des dirigeants des théâtres décentralisés en butte aux difficultés de l'après 1968, la dissolution progressive d'une idéologie théâtrale fortement battue par les vents de mai 68 font que, tout à coup, on n'y croit plus.

Émile Copfermann qui est un critique dramatique qui a été aux côtés de Planchon dans les années 1960 dit en 1971 :

« Visiblement, à l'intérieur du secteur subventionné, le cœur n'y est plus tout à fait. On hésite, on doute, on se fatigue. Pour qui ? Pour quoi ? À quoi bon ? À preuve, erreur sur le répertoire ou erreur à propos des abonnements collectifs, le TNP est pourfendu d'ici et de là »

De même que vers 1950, Nathalie Sarraute explique qu'il devient difficile, pour le lecteur comme pour le romancier de croire à la consistance du personnage de roman ou à la validité de l'intrigue dite romanesque, vers 1970, le théâtre populaire n'est plus que l'ombre de lui-même, subtilement décomposé par « le génie du soupçon » (N. Sarraute). La foi, car il s'agit bien de ce type d'attitude que les tenants du théâtre populaire entretiennent avec leur activité souvent qualifiée d'« apostolat », vacille et se défait. La crise du TNP n'est pas seulement la crise passagère et circumsrite d'un théâtre. C'est au contraire la crise d'un modèle, l'échec d'un mythe.

Ce mythe est mis en échec par un constat de non-réussite des buts assignés à l'action théâtrale – la coupure culturelle subsiste, plus forte que jamais – mais surtout par la dé-légitimation de l'objectif « populaire » du théâtre du même nom.

## DISCUSSION

*Robert Frank*

Concrètement, de quoi parle-t-on au TNP pendant la grève ? A-t-on des choses là-dessus dans les archives ?

*Emmanuelle Loyer*

Je n'ai que des interviews sur ce sujet, car dans les sources écrites, je n'ai trouvé que les traces des rapports entre Jean Ruaud l'administrateur du TNP et l'administrateur du théâtre au ministère des Affaires culturelles, Francis Raison : Malraux voulait que les théâtres nationaux restent ouverts de façon à montrer que le pouvoir n'abdiquait pas devant le pouvoir de la rue, alors que Raison puis Brajot pensaient qu'il fallait fermer. Dans la grande salle on a cherché surtout à protéger le décor, les costumes, dans la petite salle Gémier en revanche se tenaient des discussions mais le personnel du TNP était un personnel maison qui était là depuis de nombreuses années et qui avait un rapport très affectif avec son théâtre.

*Michelle Zancarini-Fournel*

La question que nous nous posons dans le séminaire, celle de la césure (où placer la fin des années 68 ?), en ce qui concerne la culture il semble qu'elle se situe en 1981, quand les contestataires de Vilar se trouvent placés à la tête des institutions de la culture.

Je voudrais revenir à la grève du TNP : c'est une grève tout à fait étonnante, pour la protection des locaux contre d'éventuels étudiants qui viendraient occuper. C'est une des plus longues, pourquoi s'est-elle ainsi prolongée ?

*E. Loyer*

L'explication tient peut-être à la chronologie : c'est la fin de la saison théâtrale.

*Ludovic Tournès*

Vous avez dit qu'après la saison 1968-1969, la programmation avait changé : a-t-on des procès-verbaux du Comité de programmation ?

*E. Loyer*

Il n'y avait pas de démocratie en ce domaine : de même que du temps de Vilar c'était lui qui décidait, de même du temps de Wilson, c'est Wilson et Jean Ruaud, l'administrateur qui était très versé sur le théâtre anglais, qui décidaient de la programmation. Le statut du TNP faisait qu'il fallait ensuite demander l'autorisation au ministre des Affaires culturelles, mais jusqu'à Gatti il n'y avait jamais eu de réponse négative. Sous Vilar on jouait essentiellement des classiques, sauf en 1959, avec l'ouverture d'une deuxième salle dans laquelle il a essayé de faire du théâtre contemporain (ce fut un échec total). Wilson de 1963 à 1968 a monté à peu près moitié classiques, moitié contemporains, y compris des contemporains « classiques » comme Giraudoux. Après 1968 ce sont des contemporains très contemporains et aussi des auteurs étrangers qui ont été choisis. Cette rupture est liée à la critique « gauchiste » de la culture classique.

*Marie-Françoise Lévy*

Y-a-t-il un héritage TNP ? En 1973, Chaillot ferme mais le TNP meurt-il ?

*E. Loyer*

J'ai l'impression qu'il n'y a pas d'héritage TNP en 1973, mais qu'il y en a un maintenant. Ce qui est sûr c'est qu'il n'y a pas d'héritage TNP au nouveau TNP de Villeurbanne, celui de Planchon. Peut-être du fait de la médiatisation, parce que les directeurs de théâtre sont des gens connus, qui font des mises en scène très chères, très élitistes. Mais par contre, cet héritage revient de façon subreptice dans le début des années 1990 où l'on peut retrouver la notion de théâtre civique, le retour à Vilar avec quelqu'un comme Mouchkine par exemple.

*Ludovic Tournès*

1968 constitue-t-il une rupture dans l'historiographie du théâtre ? Y-a-t-il eu une lecture marxiste du théâtre ?

*E. Loyer*

La lecture marxiste est bien antérieure : la revue *Théâtre populaire* naît en 1953, avec des auteurs comme Bernard Dort ou Roland Barthes qui s'intéressent au

théoricien Brecht. Ils font dès le milieu des années cinquante une lecture brechtienne du théâtre.

*Geneviève Dreyfus-Armand*

Je trouve intéressant que vous ayez employé ce terme « gauchiste » – terme qui est généralement réservé au politique – pour désigner les jeunes metteurs en scène, c'est-à-dire pour désigner une imprégnation, une capillarité, entre le culturel et le politique. C'est une des questions que nous nous posons sur la mémoire de cette époque.

*R. Frank*

Le terme qui a été employé par les maoïstes mais qui les dépasse très largement, l'anti-autoritarisme qui vise aussi bien le gaullisme, le marxisme, le théâtre classique, semble bien s'appliquer ici.

*E. Loyer*

Cette facilité de langage recouvre un certain flou de la réalité, il désigne un groupe non-homogène, car qui peut dire aujourd'hui ce qu'est le gauchisme ?