

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

Lettre d'information n°20

Séance du 9 décembre 1996

***Le « concile » de Villeurbanne
ou la crise de la décentralisation théâtrale***

par Marie-Ange RAUCH-LEPAGE

Marie-Françoise LEVY

Marie-Ange Rauch-Lepage vient de rendre un rapport au Comité d'histoire du ministère de la Culture sur le rôle des anciens administrateurs de la France d'Outremer dans la construction du ministère de la Culture. Elle est actuellement chargée de l'évaluation de la politique de l'Inventaire général des monuments historiques et des richesses artistiques de la France.

Elle est l'auteur d'une thèse sur *Le théâtre en France en 1968 : histoire d'une crise* et a publié un article sur « L'occupation de l'Odéon » dans les *Cahiers Théâtre-Education*, n°8, Actes Sud/ANRAT, 1994. Elle a aussi fait paraître un article : « Qui a peur du non-public » dans *La Revue du théâtre*, n°11, hiver 1996 et participé au numéro spécial de la *Revue des deux mondes* sur André Malraux « Le conquérant de la rue de Valois ».

Marie-Ange RAUCH-LEPAGE

La plupart des théâtres privés ayant tout simplement fermé les portes en 1968, mon travail de recherche concerne essentiellement les institutions publiques dirigées par des hommes de théâtres qu'elles soient nationales (théâtres nationaux, centres dramatiques nationaux, maisons de la culture...), ou financées en majeure partie par les municipalités comme les théâtres des municipalités communistes de la banlieue parisienne. Ma principale préoccupation était d'obtenir non pas une image reconstruite *a posteriori* mais une image précise de la profession théâtrale en 1968.

J'ai donc recherché et analysé des documents et des archives de cette seule période que j'ai tenté d'éclairer par le témoignage des principaux acteurs.

Ma thèse s'inscrit en faux contre une interprétation très répandue dans le milieu théâtral, qui voudrait faire de 1968 un orage que rien n'annonçait, une parenthèse dans l'histoire du théâtre. Mon exposé tente de montrer que les événements qui ont marqué le théâtre sont inscrits dans l'histoire de la décentralisation dramatique ou plus exactement dans les contradictions qui accompagnent l'institutionnalisation de l'art dramatique entre 1945 et 1968.

Dans un premier temps, j'évoquerai à grands traits la préhistoire de 1968 en ce qui concerne le théâtre public en trois points :

- la première décentralisation. Époque militante au sens plein du terme puisque les hommes de théâtre mais encore les associations, les syndicats, les fédérations d'éducation populaire se mobilisent pour que les centres dramatiques nationaux soient implantés en région

- les dix années du ministère Malraux au cours desquelles furent implantées les maisons de la culture que je découperai en deux moments : l'âge d'or de l'action culturelle de 1959 à 1965, une période que l'on pourrait qualifier de période de désenchantement où commencent à apparaître les symptômes d'une crise qui va exploser en 1968

- Les rapports entre le milieu étudiant et les responsables des théâtres publics avant 1968.

Dans une deuxième partie consacrée aux théâtres publics en 1968, je m'efforcerai de rendre compte et d'analyser :

- la chronologie et la cartographie des faits qui touchent le théâtre. Une chronologie qui déborde largement le cadre des événements de Mai puisqu'elle commence avec le défilé du 13 mai mais qu'elle va durer tout l'été. Elle s'inscrit entre deux événements majeurs : l'occupation de l'Odéon le 15 mai à travers laquelle le milieu théâtral est sommé de prendre position et la mise en crise du Festival d'Avignon en août 1968, sorte de chant du cygne de la contestation.

- les travaux du Comité permanent des directeurs des centres dramatiques et des maisons de la culture et leurs conséquences immédiates sur l'organisation et les finalités de la décentralisation théâtrale.

- Enfin, sans revenir sur les événements bien connus qui ont marqué le Festival d'Avignon, j'indiquerai des éléments qui me paraissent devoir être pris en compte pour parvenir à une analyse qui dépasse la simple déploration des faits.

I. LA DECENTRALISATION DE 1945 A 1968 : REUSSITES ET CONTRADICTIONS

1. 1945-1952 : un théâtre de la réconciliation nationale

La décentralisation dramatique, c'est à dire le projet de favoriser la création et la diffusion du théâtre dans les régions en y implantant des troupes est mis en œuvre après la Seconde Guerre mondiale. La guerre et l'occupation ont causé des

dégâts considérables. Tous les partis politiques s'accordent sur l'urgence d'accélérer la reconstruction mais aussi la réunification, voire la réconciliation. La culture et plus particulièrement l'art dramatique, considéré comme l'art social par excellence, vont être mis à contribution. On ne peut pas parler véritablement de mise en oeuvre d'une politique publique du théâtre de la Quatrième République mais plutôt d'une intention culturelle relativement simple puisque Jeanne Laurent, nommée sous-directrice à la direction générale des Arts et Lettres. Archiviste, sous-chef de bureau à la direction des Beaux-Arts de 1939 à 1945) semble porter ce projet toute seule :

« Dans les départements, un nouveau Centre dramatique devra être fondé chaque fois qu'un animateur ayant l'autorité d'un chef, les dons de comédien et de metteur en scène, joints aux aptitudes de l'administrateur et aux vertus du pionnier, sera agréé par une ville éloignée de Paris et siège d'une Académie, à condition qu'elle s'engage à prendre à sa charge une partie suffisante des frais »¹

Où en est le théâtre en province à l'époque pour justifier un tel projet ? Certes, la majorité des théâtres municipaux, dont beaucoup sont transformés en salle de cinéma semblent végéter mais, après tout, les grandes villes bénéficient des tournées des théâtres privés et du théâtre lyrique venues de Paris. En fait, si l'administration des Beaux-Arts considère que la province est en retard c'est parce qu'elle prend pour référence le travail accompli par les hommes de théâtre depuis le début du siècle. Sans remonter jusqu'à Romain Rolland ou Maurice Pottecher, il est clair que le projet d'apporter du « bon théâtre » à des populations qui en sont privées géographiquement, en implantant dans les régions une troupe permanente, s'enracine dans le travail de Firmin Gémier puis de Jacques Copeau dans les années 1920, puis dans celui de leurs héritiers directs que sont Dullin, Jouvet, Baty, Pitoëf, qui fondent le Cartel en 1927 et qui, avec Léon Chancerel, forment les deux branches principales de l'arbre généalogique de la décentralisation dramatique. Il serait trop long de décliner ici tous les patronymes, retenons que tous les hommes de théâtre qui seront nommés dans les centres dramatiques (Dasté, Gignoux...) et les théâtres nationaux (Vilar, Barrault) sont issus plus ou moins directement de l'une ou l'autre branche et imprégnés des mêmes valeurs qui sont :

- un rejet du centralisme culturel parisien,
- la lutte contre l'accapement par une classe sociale de l'accès à l'art dramatique,
- un souci du renouvellement des formes et de la création,
- l'affirmation de la nécessité d'une formation du comédien,
- la revendication du professionnalisme.

Mis à part Strasbourg qui est le seul cas d'initiative locale, Jeanne Laurent engage l'État aux côtés des hommes de théâtre qui revendiquent ces valeurs pour convaincre les municipalités de participer à l'installation des centres dramatiques, à celle du Festival d'Avignon en 1947, et à l'installation provisoire du TNP à Suresnes en 1951, en attendant que la salle de Chaillot soit libérée. 5 centres dramatiques

¹ Jeanne Laurent, *La République et les Beaux-Arts*, Paris, Julliard, 1955.

seront implantés entre 1946 et 1952 (Strasbourg, Rennes, Saint-Etienne, Toulouse, Aix en Provence)

Jeanne Laurent répartit les aides de l'État en concertation avec les responsables de troupes : Roland Piétri, Jean Dasté, Hubert Gignoux, Gaston Baty, Maurice Sarrazin, qu'elle réunit dans son bureau à Paris. Ce fonctionnement familial se justifie au départ par le fait que les institutions théâtrales en province ne sont que cinq et que la subvention n'est alors qu'un complément de recette. Sous l'impulsion de Jeanne Laurent, les centres dramatiques nationaux mettent en place une véritable stratégie de conquête des publics relayée par les réseaux associatifs, les mouvements d'éducation populaire et les syndicats, sans lesquels la première décentralisation théâtrale n'aurait pas pu réussir.

Se développe alors une prise en charge pédagogique du public, les troupes distribuent des feuilles informatives sur les spectacles, organisent des débats, publient des bulletins... La décentralisation s'appuie également sur les notables de province en prenant soin de ne pas froisser leur conservatisme, mais au contraire de les intégrer à l'aventure. Hubert Gignoux constituera par exemple autour du centre dramatique de l'Ouest basé à Rennes, un comité où on retrouvera à la fois le préfet, l'archevêque et le général...

Le premier répertoire de la décentralisation est un savant tissage de morceaux choisis du répertoire classique et contemporain. Pour garder le même exemple, la première année de son mandat à Rennes, Hubert Gignoux programme *Le Baladin du monde occidental* de Synge qu'il croit en osmose avec la culture celte, irlandaise et donc bretonne. Le spectacle ayant fait « un four », il ne court pas le risque de programmer ensuite *Histoire de rien* de Salacrou et présente *L'Avare* de Molière.

La notion de service public, telle qu'elle est comprise et appliquée par Jean Vilar qui déclare que la culture est un service aussi important que « l'eau, le gaz et l'électricité », s'attache davantage à élargir le public qu'à privilégier une classe particulière. Il n'y a pas de véritable volonté de s'attacher un public ouvrier si ce n'est peut-être à travers le travail de Jean Vilar à Suresnes et davantage celui de Jean Dasté à Saint-Etienne. Cette prudente neutralité politique n'empêchera pas la décentralisation théâtrale d'être attaquée :

– d'une part par le Syndicat français des artistes (SFA), syndicat CGT parisien proche du Parti communiste, qui y voit une remise en cause des conventions qui gèrent les corporations de la profession. En effet, faute de moyens conséquents, les acteurs de la décentralisation conjuguent souvent, à la fois des tâches administratives, des tâches techniques, et leur rôle de comédiens, en dehors de toute définition de temps de travail,

– d'autre part, par les théâtres privés dont le porte-parole Jacques Hébertot croit déceler dans l'aide au théâtre public un encouragement inadmissible à la concurrence :

« Qu'on nous fiche la paix avec *L'école des femmes* présenté à Plougastel ou avec des japonaiseries jouées à Yssingeaux, qu'on me donne l'argent distribué

aux Centres et la France sera sillonnée de troupes qui partant de Paris, feront connaître à la province Claudel, Montherlant et Camus. Je citerai les mots d'André-Paul Antoine, le fils d'Antoine, que nous en avons assez d'être dirigés par des chartistes en jupon, de vagues analphabètes et des fonctionnaires sans culture »²

Le propos vise directement Jeanne Laurent, et il faut croire que l'administration des Beaux-Arts y est sensible puisqu'elle profite d'un congé de maladie pour la muter dans un autre service. La première période de la décentralisation s'achève ainsi en 1952. Jeanne Laurent est remplacée par André Coumet qui va gérer au mieux les acquis de son prédécesseur. Pendant cette parenthèse de sept années qui s'achève en 1959, se maintient un consensus général dans le monde politique autour de l'idée qu'il y a des valeurs de la littérature et des arts qu'il est souhaitable de communiquer au plus grand nombre.

2. 1959-1968 : les années Malraux, de l'âge d'or au désenchantement

La création dramatique comme moteur de l'action culturelle

En 1958, au moment où l'État gaulliste a besoin d'affirmer la nécessité d'un rassemblement de la communauté nationale pour parer à un climat de guerre civile, les vertus unificatrices de la culture sont de nouveau mises à l'honneur. Le ministère des Affaires culturelles le 3 février 1959, relance le processus en sommeil de la décentralisation dramatique. L'objectif officiel de ce nouveau ministère :

« rendre accessibles les oeuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France au plus grand nombre possible de Français, assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et favoriser la création des oeuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent »

est de nature à susciter une large adhésion des hommes politiques.

Ancien compagnon de route du PCF, André Malraux ministre du général de Gaulle, est surtout associé aux valeurs de la Résistance et à la période de la Libération. En 1958, il est perçu comme un intellectuel engagé dans l'histoire plus que dans la politique. Son ministère est davantage vécu comme une sorte de zone franche que comme partie intégrante de la politique gaulliste. Jusqu'en 1968, nul ne songe véritablement à reprocher aux artistes d'être subventionnés par un gouvernement de droite.

Le ministère des Affaires culturelles hérite de cinq centres dramatiques. Les objectifs du ministère sont repris par le Quatrième Plan, la commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique recommande les grands équipements de type maisons de la culture (MDC). Outre la première MDC au Havre

² *Ce Matin, Le Pays*, 16 janvier 1952.

antérieure au Quatrième Plan (inaugurée le 24 juin 1961), cinq projets vont être réalisés (22 sont prévus) : Caen et Bourges (1963), Thonon et Firminy (1966) et le Théâtre de l'Est parisien (seul le TEP est une réalisation d'État, les autres maisons sont prises en charge à part égale, du moins en principe, par la ville).

La création du ministère des Affaires culturelles, qui consacre la reprise du volontarisme d'État en matière culturelle est un véritable ballon d'oxygène pour toute la profession théâtrale. L'avènement d'un ministère spécifique accorde à l'art et aux artistes un rôle capital, un rôle à la fois spirituel et social dans l'organisation de la société. Reste à examiner quelles sont les raisons qui peuvent expliquer que les hommes de théâtre demeurent les interlocuteurs privilégiés de l'État, ainsi que le montre leur nomination à la direction de la plupart des maisons de la culture, conçues à l'origine comme des équipements pluridisciplinaires ?

Premièrement, le théâtre est un art vivant et collectif. Il demeure donc l'art social par excellence. Deuxièmement, il fait souvent appel aux autres arts que sont la musique, la danse, la peinture et la sculpture... Troisièmement, les metteurs en scène des CDN ont déjà une solide expérience de terrain au cours de laquelle ils ont développé une forme de militantisme qui intègre d'autres manifestations culturelles comme les soirées poétiques, les débats à thèmes, les concerts, les séances de cinéma, les expositions, etc. J'ajouterai que ce sont des professionnels du Verbe dont le réseau a une histoire, qu'ils savent convaincre et possèdent des éléments théoriques pour y parvenir.

Au niveau du fonctionnement, l'avènement du ministère des Affaires culturelles ne modifie rien de ce qui avait été instauré auparavant. Le petit groupe de metteurs en scène continue de gérer en tête-à-tête avec le représentant de l'État, (en l'occurrence Emile-Joseph Biasini secondé par Guy Brajot et plusieurs autres anciens administrateurs de la France d'Outremer qui privilégient le contact direct, la présence des représentants de l'État sur le terrain.) Les chefs de troupes vont veiller à ce que la profession soit administrée par l'administration de l'État sans l'intermédiaire d'un organisme qui lui soit extérieur. Quand Jean Rouvet (administrateur du TNP de 1951 à 1961), nommé Inspecteur général de l'action culturelle en 1962, propose la création d'un Centre national de diffusion culturelle (CNDC) sous la forme d'une union d'associations de spectateurs et de spécialistes culturels (qui aurait réglé les échanges entre institutions, les tournées) et celle d'un Centre national de formation des animateurs (CFA), il se heurte à une véritable coalition des chefs de troupes. Il est contraint de démissionner en avril 1965 et le centre sera dissout en 1966. Les responsables des CDN et des MDC constituent immédiatement une association loi 1901 : l'Association technique pour l'action culturelle (ATAC) dont le premier président est Gabriel Monnet (de 1966 à 1969). Significativement l'ATAC est installée dans les locaux du défunt CNDC rue du Renard et reçoit une subvention de l'État. Si le ministère se réserve un droit de regard sur une association qui dépend du financement public, les animateurs décident souverainement des orientations de l'action, de la gestion et de la formation et même de l'information (bulletin de l'ATAC).

Cette position d'interlocuteur direct et privilégié du ministère ne tardera pas à montrer son revers, la profession en même temps qu'elle s'institutionnalise néglige ses relations avec les pouvoirs politiques locaux et avec le réseau associatif qui l'arrimait à l'ensemble de la population.

L'émergence des malentendus avec les municipalités et avec les réseaux associatifs

Le programme culturel des MDC : « constituer essentiellement un lieu de rencontre destiné à mettre au contact du public le plus large, sans aucune exclusive, les biens culturels de tous ordres et du plus haut niveau, du passé et du présent », basé sur le partenariat entre l'État et les municipalités, n'a pas été négocié dans ses aspects techniques. En matière de programmation les malentendus ne tardent pas à surgir.

– Avec les municipalités d'abord : l'ambition clairement revendiquée par nombre de municipalités reste de satisfaire le public attaché à la programmation de l'opérette, art très populaire en France, hérité de la tradition de l'Opéra Bouffe auquel une grande partie de la population, notables compris, demeure fidèle.

– Avec les associations ensuite : pour une ville de province, le théâtre municipal est l'endroit où l'on peut accueillir toutes les représentations para-culturelles de la région, notamment organiser différentes fêtes. Pour le Ministère et les hommes de théâtre qui oeuvrent dans la décentralisation, les maisons de la culture financées pour moitié par l'État ne sauraient devenir des « hangars culturels » susceptibles d'accueillir n'importe quelle manifestation. L'argument majeur du Ministère est que les associations disposent d'autres structures pour faire valoir la production des amateurs comme les MJC... Les militants qui se reconnaîtront plus tard dans l'expression « socio-culturel » ont bien conscience d'être encouragés à préparer ou à prolonger la confrontation des individus avec l'oeuvre artistique, mais se sentent résolument exclus de la programmation, qu'il s'agisse de faire valoir leurs productions ou de participer à la sélection des créations.

De sorte que le consensus apparent autour de la mission de démocratisation culturelle de ces équipements va rapidement laisser apparaître de profondes divergences sur les moyens employés pour y parvenir. Ainsi, les hommes de théâtre se coupent peu à peu des relais organisés de la société civile qui leur avaient servi à conquérir le public. Durant la première période, la venue d'une troupe professionnelle dans une petite ville contribuait à valoriser le théâtre en tant que pratique artistique vivante. La réussite de ces soirées exceptionnelles, était une source d'émulation artistique (tant au niveau des troupes amateurs, des associations, que de l'intérêt des populations et des édiles locaux) propre à améliorer les conditions de leurs activités respectives (l'aménagement, la remise en état ou l'entretien d'une salle par exemple).

Dès lors qu'il ne s'agit plus d'irriguer la province sur le plan artistique jusque dans les campagnes les plus reculées, mais d'impulser un mouvement inverse, c'est-à-dire de faire converger les spectateurs dans des cathédrales culturelles prévues à cet effet, on comprend que les associations de théâtre amateurs, mais aussi

les associations d'éducation populaire, les syndicats, aient redouté d'être dépouillés de leur travail d'approche des publics.

Les responsables des maisons de la culture se trouvent donc pris en tenaille entre la culture telle que la conçoit le ministère Malraux – qui se soucie fort peu des moyens à mettre en oeuvre pour toucher le public le plus défavorisé – la volonté des municipalités de retourner aux spectacles de divertissement, et le ressentiment des associations qui ne trouvent pas dans les MDC le lieux d'expression qu'elles souhaitent, c'est-à-dire entre trois instrumentations de la culture, dont ils sont, en quelque sorte, chargés d'imaginer la synthèse. Comment, en effet, associer le particularisme des groupes culturels locaux quels qu'ils soient, à la vie de la maison de la culture, tout en continuant à satisfaire l'exigence ministérielle d'une qualité de production et de programmation professionnelle digne du rayonnement national et international ?

Dans ce rapport de force, les créateurs se situent d'abord du côté de l'État qui leur assure le libre exercice de leur art dans les meilleures conditions matérielles possibles, mais ils ne prennent pas suffisamment en charge d'une part la frustration des équipes municipales qui ont le sentiment d'être réduites au rôle de bailleurs de fonds et d'autre part celle des militants des réseaux associatifs et syndicaux qui constituaient les relais organisés avec la population locale.

Le pouvoir au créateur

En 1966, au cours des rencontres professionnelles qui sont organisées au Festival d'Avignon, Jean-Claude Marrey déplore la situation de plus en plus inconfortable des responsables des MDC coincés entre le pouvoir des municipalités et le pouvoir de l'État et suggère la création d'un « ordre des animateurs culturels ». La proposition est reprise avec force l'année suivante par Roger Planchon qui s'adressant aux élus locaux au cours d'une rencontre organisée par la fédération nationale des centres culturels communaux, ne donne pas dans la nuance : « On nous parle sans arrêt de collaboration entre les municipalités et les créateurs. Tout cela est fini. Nous voulons le pouvoir. Pas de collaboration ; le pouvoir, c'est très simple ». Roger Planchon, « Nous voulons le pouvoir ». Intervention aux rencontres d'Avignon le 28 juillet 1967 in *FNCCC. Informations* n°3 juillet-août 1967.

Cette montée au créneau de Roger Planchon s'explique sans doute par la situation critique dans laquelle se trouvent ses confrères Jean Dasté à Saint-Etienne et Jo Tréhard à Caen, mais il est peu probable que le radicalisme de la proposition ait tenté de convaincre les équipes municipales. Ce discours s'adresse sans aucun doute au pouvoir central. Les hommes de théâtre, durant ces rencontres, réalisent un véritable coup de force en remettant en cause les fondements mêmes de la politique culturelle développée depuis les débuts de la Cinquième République. Réclamer le droit d'imposer ses conceptions personnelles dans une institution culturelle publique revient à acculer l'État et les municipalités favorables au développement des maisons de la culture à trancher en faveur des artistes les débats interminables qui entravent les préfigurations.

Au niveau de la profession, cette affirmation du pouvoir des créateurs par Roger Planchon a le mérite de rassembler les responsables des institutions nationales. A l'issue des rencontres d'Avignon en 1967, en dépit des disparités politiques géographiques, matérielles, et des pratiques qu'on peut remarquer entre les MDC de province et les théâtres populaires de la banlieue parisienne par exemple, le milieu théâtral retrouve la cohésion dont il jouissait après-guerre en revendiquant le caractère incontournable de son savoir-faire.

Cette victoire aura son revers. En effet, en réclamant le pouvoir sur des équipements dont le projet artistique est défini au niveau de l'État, les hommes de théâtre contribuent à modifier la manière dont la profession est perçue au niveau local et sont de plus en plus considérés comme des « proconsuls culturels ». Cette image qui les isole dangereusement des forces associatives recouvre peu à peu celle du missionnaire culturel qu'avait construite la première époque de la décentralisation. Outre les malentendus sur les finalités de l'action culturelle, c'est aussi dans l'assimilation des hommes de théâtre à des fonctionnaires d'État que s'enracine la violente contestation que devront essuyer les institutions théâtrales en 1968.

3. Le monde étudiant et l'art dramatique

Compte tenu du rôle central que jouent les étudiants en 1968, il faut interroger la nature des relations qu'ils entretiennent avec l'art dramatique en amont de la crise. Au début des années 1960 a principale organisation étudiante, l'Union Nationale des Étudiants de France (UNEF) prend position sur les questions culturelles. Le Bureau national entend désormais se distinguer des mouvements de jeunesse. Il va donc encourager une relative autonomie du secteur culturel par rapport aux pratiques de loisirs (sports, clubs de photographes, de discophiles, de cinéphiles...), regroupées dans le passé sous la rubrique « jeunesse », et mettre en place un bureau culturel destiné à favoriser l'éclosion d'une culture syndicale étudiante capable de joindre l'expérience sociale à l'expérience artistique.

Il y a bien une connexion repérable entre le milieu étudiant et l'art dramatique puisqu'en 1962, l'UNEF reprend en main l'ancienne Fédération nationale du théâtre universitaire créée dans les années 1950. De cette action syndicale en faveur d'une culture engagée dans la lutte politique, naîtront les rencontres internationales universitaires du Festival de Nancy qui fut à ses débuts la principale caisse de résonance nationale du théâtre universitaire. Inscrit dans les orientations de l'UNEF, il reflète les inquiétudes politiques de son temps. Il n'est donc pas surprenant que le théâtre américain et sud-américain soient les pôles forts de la programmation. En phase directe avec l'actualité politique et sociale de leurs pays, ils montrent la possibilité d'utiliser le théâtre comme un instrument de lutte. En 1964, le Théâtre universitaire de Mexico par exemple, impose par des moyens techniques simples sa vision de la misère au travers du spectacle *Divines Paroles* de Ramon Del Valle Inclan. En 1967, le spectacle *Fire* de Peter Schumann témoigne contre la guerre du Vietnam en racontant la destruction par le feu d'un petit village

vietnamien. La jeunesse étudiante qui se passionne pour le théâtre, confrontée à l'activisme des troupes universitaires étrangères, va devenir de plus en plus critique à l'encontre du théâtre populaire à la française. Ainsi peut-on lire sous la plume de Serges July dans la revue *Calliope* une féroce critique du « dossier Oppenheimer » présenté au théâtre de l'Athénée en novembre 1964 par Jean Vilar (tiré de la biographie du spécialiste de la physique thermonucléaire d'abord opposé à la bombe H et qui finit par rejoindre ses adversaires scientifiques) :

« Il y a dans le monde des praticiens de la scène populaire trop d'hommes qui voudraient parler et qui ne le peuvent pas parce que ce sont des fonctionnaires, pour que ceux qui ne le sont plus, ne parlent pas d'autre chose en se donnant l'impression d'empoigner les vrais problèmes. Nous attendons de vous, monsieur Jean Vilar, autre chose que cet effarant article paru dans *Le Figaro* du 29 février 1965 où vous vous faites apparaître avec un sérieux qui effraie, tour à tour comme l'organisateur d'une "longue marche", comme un général de l'An II certainement, comme un révolutionnaire, soit, mais alors là, je voudrais bien savoir s'il s'agit de Barnave ou de Lénine... » [Barnave, partisan d'une monarchie constitutionnelle, fut décapité sous la Terreur].

Cette critique est sous tendue par un reproche de fond adressé à Jean Vilar, dans le sillage des articles publiés dans les années cinquante dans la revue *Théâtre Populaire*, de n'avoir toujours pas entendu la leçon politique de Brecht. Auparavant Jean Vilar a maintes fois déclaré que le cadre officiel de ses fonctions au TNP lui interdisait de prendre part au débat public. En bonne logique, Serge July estime que travailler dans le circuit du théâtre privé autorise, voire assigne Jean Vilar à prendre position, et il ne se prive pas de l'accuser de se tailler une étoffe de révolutionnaire à bon compte. En regard de cette violente critique du travail de Vilar, deux spectacles portés par les institutions nationales méritent d'être rappelés en contrepoint pour leur forte charge politique et la forte mobilisation du milieu universitaire qu'ils ont provoqué : *Les Paravents* de Jean Genet, sur la guerre d'Algérie joués au Théâtre de France en 1966 et *V comme Vietnam* d'Armand Gatti produit par le collectif intersyndical pour la paix au Vietnam.

Les représentations des *Paravents* de Jean Genet ont été organisées au Théâtre de France (créé en 1958, fleuron de la V^{ème} République) par le ministère des Affaires culturelles quatre ans seulement après la déclaration d'indépendance de l'Algérie. Après une dizaine de représentations sans incidents, le groupe d'extrême droite Occident (Alain Madelin) allié à quelques nostalgiques de l'OAS, organisent des défilés dans les rues et des expéditions coups de poings dans le théâtre, marquant leur détermination à porter un coup d'arrêt aux représentations. Jean-Louis Barrault qui a mis à profit la situation géographique de l'Odéon (proche de la Sorbonne et relié à cause de la ligne de Sceaux aux cités universitaires) pour multiplier les échanges avec le monde étudiant, fait appel aux mouvements étudiants qui ont lutté contre la guerre d'Algérie. Aucune représentation ne saurait être annulée sans que la gauche étudiante ne se sente humiliée. Les militants de l'UNEF, mais surtout les membres des service d'ordre, les « durs » des formations politiques

de gauche étudiante (UEC) et d'extrême-gauche (JCR, récemment exclus du Parti communiste, anarchistes, libertaires...) se mobilisent pour défendre physiquement les représentations. La trentaine de représentations donne lieu à des bagarres violentes entre les groupes étudiants d'extrême-droite et les étudiants de gauche.

Certains hommes politiques, irrités de voir la question algérienne resurgir, n'hésitent pas à remettre en cause le fonctionnement même d'un théâtre national qui s'autorise la présentation d'une oeuvre « antinationale » dans une salle subventionnée. André Malraux devra monter en personne à la tribune pour couper court aux débats. La prise en charge de la protection des représentations des *Paravents* de Jean Genet données à l'Odéon en 1966, témoigne d'une mobilisation anticolonialiste qui perdure dans les milieux universitaires mais aussi de la manière dont le syndicat étudiant s'approprie l'orientation politique du théâtre qui est sur son territoire. Cette période d'équilibre ne tardera pas à être rompue tant il sera difficile de faire le grand écart entre deux projets incompatibles : faire du Théâtre de France la vitrine culturelle du régime gaulliste et faire de l'Odéon le théâtre du Quartier Latin.

Monté au Centre dramatique national de Toulouse, *V comme Vietnam* d'Armand Gatti, sera joué durant le mois de mai 1967, une cinquantaine de fois environ en France, dans une trentaine de villes, dans des structures très différentes, salle des fêtes, théâtre municipal, MDC et CDN, grâce aux militants politiques et syndicaux des milieux étudiants, universitaires, ouvriers...

Il ne m'est pas possible de rendre compte de cette tournée dans le détail, relevons que l'organisation de la tournée parce qu'elle engage à la fois le réseau de l'UNEF et celui des responsables des CDN, laisse entrevoir qu'une procédure de coopération politique entre les militants et les professionnels du théâtre était en voie de constitution. Cependant, *V comme Vietnam*, en même temps qu'un espoir de coopération avec les réseaux militants, a posé un problème majeur au théâtre, celui de sa capacité à répondre à une commande de la société civile. Si l'accueil qu'a reçu le spectacle montre bien que le milieu professionnel est capable de répondre à une telle commande sur le plan artistique, l'histoire de la tournée montre les limites de l'expérience. La troupe du centre dramatique a eu bien du mal à supporter les contraintes du militantisme au quotidien. Le mode de fonctionnement des maisons de la culture a conforté la profession dans sa volonté d'abandonner les tournées au profit des meilleures conditions de travail et des meilleurs résultats artistiques offerts par la sédentarité. Les difficultés de la tournée *V comme Vietnam* laissent peu d'espoir de renouveler avec succès une entreprise militante qui tire une troupe nationale hors les murs de son institution.

Que dire de l'attitude des hommes de théâtre à partir des exemples que viens d'évoquer ? Il est clair qu'ils ne pouvaient ignorer une pratique artistique aussi active. À Strasbourg, à Rennes, à Dijon par exemple les centres dramatiques soutiennent le TU sur le plan artistique et technique. En 1967, dans le cadre du Théâtre des nations, Jean-Louis Barrault invite les lauréats du Festival de Nancy, à se produire au Théâtre de France. Cependant, à quelques exceptions près, l'attitude que les hommes de théâtre adoptent vis-à-vis de la FNTU, peut être comparée à celle

qu'ils ont adoptée vis-à-vis d'autres réseaux comme celui des MJC. Elle s'apparente davantage au paternalisme bienveillant qu'à une réelle prise en compte des doléances politiques que leur adressent les étudiants. Si cet intérêt peut satisfaire nombre de troupes universitaires qui, dès 1964, ont tendance à se professionnaliser, il est clair qu'il n'est pas suffisant pour la gauche étudiante, encore moins pour les mouvements gauchistes qui la débordent. La jeunesse intellectuelle n'entend plus, à l'instar du monde associatif, être seulement le client privilégié des institutions ou un partenaire d'animation, elle se revendique comme partie prenante de la production culturelle qu'elle souhaite socialement engagée.

LE THEATRE EN FRANCE EN 1968

1. Quelques éléments de chronologie

Je viens de montrer que les professionnels du secteur public perçoivent mal la montée de la contestation des institutions culturelles, en tout cas ils n'envisagent pas d'en faire les frais. Ce n'est véritablement qu'à partir du 16 mai, quand la France découvre que le théâtre de France est occupé et que le drapeau noir et le drapeau rouge flottent au fronton encadrant une large banderole « Étudiants-Ouvriers, l'Odéon est ouvert », que le milieu théâtral va se sentir directement et collectivement interpellé par la contestation des institutions culturelles.

Pour comprendre comment on en arrive à cette situation, il est utile de reprendre la chronologie des faits en quelques dates.

– La nuit du 10 mai dite « nuit des barricades » donne lieu à de violentes répressions policières. La nuit suivante, les syndicats réunis à la Bourse du travail décident la grève générale pour le 13 mai à Paris et en province.

– 12 mai : la plupart des professionnels des théâtres s'associent aux protestations contre la répression policière menée contre les étudiants et au mot d'ordre de grève générale.

– Le 13 mai, après le défilé, un groupe composé d'intellectuels et d'artistes se retrouve autour de Jean-Jacques Lebel, chef de file du happening en France et de l'architecte Paul Virilio dans les locaux de l'annexe de la Sorbonne (Censier) pour envisager une action symbolique : la prise de l'Odéon fait l'unanimité.

– 14 mai après-midi : une nouvelle réunion a lieu à Censier pour préparer la prise de l'Odéon. Prévenus, un certain nombre de professionnels syndiqués s'y rendent et expriment leur désaccord.

– 14 mai au soir : le Théâtre de France donne une réception d'ambassade à l'issue des ballets Paul Taylor comme si rien ne s'était passé au quartier Latin.

– 15 mai : prévenu qu'un comité prépare l'assaut de l'Odéon, Jean-Louis Barrault demande des consignes au ministère des Affaires culturelles. Ordre lui est donné d'ouvrir les portes et d'entamer le dialogue.

– 15 mai au soir : plus de 3 000 personnes ont envahi le Théâtre de France. Violentes altercations entre les comédiens syndiqués et les artistes contestataires.

– 16 mai : Daniel Cohn-Bendit fait une brève intervention pour soutenir les occupants et maintenir l'occupation. Jean-Louis Barrault qui reconnaît en lui un des jeunes venus le soutenir durant l'affaire des *Paravents* accuse le coup et déclare : « Jean-Louis Barrault est mort, mais il reste un homme vivant. Alors qu'est-ce qu'on fait ? ».

– 17 mai : dans la matinée, communiqués de presse du SFA. et de l'UNEF qui démentent avoir pris part, en tant qu'organisation, à l'investissement de l'Odéon. et en conséquence déclinent toute responsabilité dans le processus qui s'est engagé.

2. cartographie des théâtres publics en 1968

L'occupation de l'Odéon contraint le milieu théâtral à définir sa position par rapport à un mouvement qui prend jour après jour des allures d'insurrection nationale. Les professionnels ne peuvent plus ignorer la radicalisation de la contestation sans envisager des réveils pénibles. Tous les directeurs de salle et les troupes qui préparent ou donnent des représentations théâtrales se doivent d'envisager une éventuelle occupation des locaux. La question qui se pose à tous est aussi claire qu'impérative : faut-il ou non – compte tenu des événements – continuer à faire du théâtre ?

– 20 mai : le personnel du TNP se met en grève et occupe les locaux. Ordre est donné par le cabinet d'André Malraux aux membres du personnel du Théâtre de France d'évacuer les lieux. Ils s'exécutent à contre coeur puis inquiets, reviennent sur les lieux avec Jean-Louis Barrault pour protéger le théâtre .

– 21 mai : à Paris, le Syndicat français des artistes interprètes, SFA, majoritaire dans les métiers du théâtre prend l'initiative d'une assemblée générale des comédiens au Théâtre de la Porte Saint-Martin. La grève générale avec occupation des locaux est votée à main levée. De fait, la plupart des théâtres de Paris ferment leurs portes. Il est clair que la grève générale a majoritairement été adoptée par mesure de sécurité. Cela dit, la plupart des équipes des théâtres vont éprouver, après coup, le besoin d'élucider leur position vis- à-vis du mouvement de Mai. Il est aisé de comprendre que le contenu des débats à la Comédie Française n'a évidemment rien à voir avec les préoccupations des théâtres populaires de la banlieue parisienne, même si dans les deux cas le personnel syndiqué au SFA est majoritaire.

D'une manière générale, sur tout le territoire national, les théâtres, les centres dramatiques et les maisons de la culture sont interpellés par les deux composantes du mouvement de Mai : le mouvement étudiant et le mouvement de grève des travailleurs. J'observe que la situation géographique et le contexte socio-économique jouent un rôle déterminant dans la ligne de conduite politique des équipes. Les théâtres de Paris, dits de la rive gauche sont plus particulièrement concernés par la contestation étudiante. Les équipes des théâtres populaires de la banlieue parisienne organisent des spectacles et/ou des animations dans les usines occupées. À Genevilliers, Bernard Sobel ne modifie pas son programme et joue *L'exception et la règle* de B. Brecht. À Aubervilliers, l'équipe de G. Garran tente de mêler divertissement et conscientisation à travers deux spectacles d'agitation-

propagande. Certains artistes mettent à profit les animations dans les usines pour réaliser un travail pédagogique et mieux faire comprendre ce qu'est le théâtre : au Studio-Théâtre de Vitry, Jacques Lassalle en créant un montage de textes allant de Shakespeare à Brecht, *Impromptu pour un mois de mai*, tente de montrer divers aspects du théâtre.

En province, dans les maisons de la culture et les centres dramatiques, comédiens, metteurs en scène, techniciens et animateurs se constituent en comité de grève et d'occupation pour protéger leur outil de travail dans un premier temps. Cependant, tout au long des événements de 1968, les MDC vont accompagner le mouvement contestataire et jouer leur rôle de foyer d'animation culturelle en accueillant les différentes assemblées et débats organisés dans leurs villes. Les animateurs de la Maison de la culture de Caen sont les premiers à convoquer une assemblée/débat sur les structures et le rôle d'une MDC, d'autres forums auront lieu à Amiens, Grenoble, Bourges, Reims, Firminy... Les personnels de la Maison de la culture de Grenoble et la Comédie des Alpes organiseront une animation extérieure destinée aux travailleurs (textes de Péguy, Jaurès, Hugo...). Des ateliers de créations d'affiches seront ouverts (Caen, Firminy...), un certain nombre de divertissements et/ou d'animation culturelle seront proposés aux entreprises en grève au TEP, à Grenoble... mais surtout à la maison de la culture du Havre qui totalise plus de 100 interventions extérieures dans les usines occupées.

3. Le comité permanent des directeurs des théâtres publics

La stratégie du huis clos

Je viens d'évoquer la grève active des maisons de la culture, reste à examiner la positions des artistes qui les dirigent. Interpellés par le sort de Jean-Louis Barrault, qui se trouve dépassé par l'occupation de l'Odéon, les responsables des Centres dramatiques et des maisons de la culture sont préoccupés de constater que le ministère des Affaires culturelles se retranche derrière le fait que le directeur du Théâtre de France est concessionnaire de son théâtre pour justifier un silence inquiétant. Gabriel Monnet, alors directeur de la MDC de Bourges mais également premier président (l'ATAC) envisage de réunir ses collègues pour éviter que ne soient prises ça et là des décisions individuelles.

Le 21 mai, les directeurs des théâtres publics et des maisons de la culture sont rassemblés au Théâtre de la Cité de Villeurbanne. Ils déclarent se constituer en comité permanent pour se situer en tant que professionnels par rapport aux événements de Mai. Le fait que la profession se réunisse pour adopter une ligne de conduite collective, n'est pas nouveau en soi, mais cette fois, aucun des membres les plus actifs de l'ATAC – habitués depuis les réunions à cinq dans le bureau de Jeanne Laurent et, par la suite, à travers le contact direct avec l'administration Malraux, à débattre en petit comité avec les fonctionnaires nationaux des problèmes de la profession – ne peut présager de ce que vont exprimer les membres d'un réseau qui s'est considérablement diversifié.

Prudents, les organisateurs, c'est à dire Gabriel Monnet, Hubert Gignoux et Roger Planchon, choisissent dans un premier temps de suspendre le rapport avec le ministère des Affaires culturelles mais aussi avec les médias. Au niveau de l'opinion publique, cette stratégie du huis clos a pour effet immédiat, dans un moment où la culture est accusée à l'Odéon d'être un facteur de domination idéologique, de dissocier le réseau des hommes de théâtre de l'État gaulliste. De fait au niveau du ministère, cette manière inhabituelle de procéder, marque la détermination des professionnels à constituer un groupe de pression plus fort parce que plus nombreux, et plus clair quant à ses objectifs prioritaires. Enfin au niveau interne, la profession se donne une réelle occasion de pouvoir débattre des problèmes du réseau, c'est-à-dire d'interroger l'unanimité de façade qui a jusque-là prévalu sur les disparités de fonctionnement. En ce sens, on peut affirmer que la réunion de Villeurbanne est une étape importante de la décentralisation culturelle puisque les responsables des équipements vont reconsidérer pour la première fois d'une manière collective leur image auprès du public, leur rapport à l'État et les grandes orientations de la décentralisation dramatique.

Ce rassemblement durera trois semaines du 21 mai au 11 juin. Au cours des premières réunions, la confusion des débats est telle que les participants font appel à Francis Jeanson – venu représenter le théâtre de Bourgogne, mais, par ailleurs aussi philosophe – pour ordonner leur réflexion. Au départ, rien ne semble le prédisposer à devenir le théoricien du réseau de la décentralisation. Il est surtout connu comme philosophe, compagnon de Sartre, collaborateur de la revue *Les Temps Modernes*. C'est d'ailleurs à ce titre que Jacques Fornier a fait appel à lui pour organiser l'animation de la tournée de *Huis clos* au cours de la saison 1966/1967. Pour quelques-uns des participants, Jeanson est aussi un résistant et le dirigeant du Réseau Jeanson d'aide au FLN algérien. C'est un homme d'action qui a su, en période de troubles, prendre ses responsabilités en ne s'engageant pas dans un parti mais en situant toujours ses faits et gestes au niveau de la philosophie politique. Jeanson va rédiger une déclaration commune connue sous le nom de déclaration de Villeurbanne et rendue publique le 25 mai.

Le manifeste de Villeurbanne

La rédaction de ce manifeste est un moment privilégié dans l'histoire des institutions culturelles, celui où un philosophe impliqué dans l'action culturelle fabrique à l'intention des hommes de terrain une plate forme déontologique qui s'efforce de lui redonner un sens fort. Le texte se veut à la fois une autocritique et une prise de conscience. Jeanson propose aux théâtres publics de prendre conscience qu'une phase de la décentralisation est bel et bien achevée. Remettant en cause le fonctionnement habituel du théâtre populaire qui veut que l'action culturelle consiste à élargir le public en multipliant les moyens de l'atteindre à la manière des Centres dramatiques en région, mais aussi du TNP à Paris, Jeanson affirme que les populations qui ne sont pas touchées par la création artistique ne le seront pas davantage en augmentant les efforts de diffusion. En d'autres termes, il ne s'agit plus de trouver le moyen de faire venir plus de spectateurs mais d'interroger la notion de

service public, c'est-à-dire le rapport des institutions culturelles à l'ensemble de la population.

Intervient alors la notion de « non-public » à travers laquelle le philosophe remet en cause le déficit démocratique de l'action culturelle. À ce stade de la réflexion, Francis Jeanson amorce une politisation des débats sur le théâtre populaire. Il propose aux hommes de théâtre d'inventer un projet capable de concerner directement ceux que le projet d'une diffusion élargie n'atteindra jamais. Jeanson propose donc aux hommes de théâtre de tourner le dos à une diffusion culturelle qui s'est jusqu'à présent distinguée par son angélisme social, pour jouer un rôle véritablement politique dans la cité.

« C'est pourquoi tout effort culturel ne pourra plus que nous apparaître vain aussi longtemps qu'il ne se proposera pas expressément d'être une entreprise de politisation : c'est-à-dire d'inventer sans relâche, à l'intention de ce non-public, des occasions de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont jamais en mesure d'inventer ensemble leur propre humanité » [*Manifeste de Villeurbanne*. Les mots soulignés ici le sont dans le document original].

Pour Francis Jeanson l'entreprise de politisation est « le travail pour fournir aux hommes les moyens de se choisir politiquement (pas de les politiser) de se choisir culturellement (pas de les cultiver), d'avoir des exigences » Francis Jeanson s'éloigne de la conception malrusienne de la culture en ce sens qu'il opère un glissement de l'idée de Nation à celle de la République. Pour André Malraux, la culture sert à consolider la nation alors que pour Francis Jeanson, elle doit contribuer à restaurer le rôle du citoyen au sens où Louis Sala Molins définit la citoyenneté « est citoyen celui dont la volonté produit du droit ».

Sur ce point, l'action culturelle telle que la conçoit Francis Jeanson me paraît se rapprocher de l'Éducation populaire. Il ne s'agit pas pour l'homme de théâtre responsable d'une maison de la culture de renier l'héritage culturel pour lui substituer un contenu politique plus radical. Il s'agit de donner à la majorité de ses contemporains, non plus seulement l'occasion d'éprouver le sentiment d'appartenir à une collectivité mais les moyens d'y prendre une part active.

Ce moratoire éthique est suivi d'une plate-forme revendicative. Sont entre autres réclamés : une réforme du statut des MDC, le principe des schémas financiers, une planification des subventions, un effort particulier en direction du théâtre pour enfants, l'association des directeurs d'entreprise culturelle aux délibérations concernant l'enseignement, l'aménagement du territoire ou le Plan. Autant de points qui montrent que Francis Jeanson s'est placé dans une perspective réformiste simple, c'est-à-dire qu'il a mis le réseau de la décentralisation culturelle en capacité de négocier avec les autorités de tutelle. La déclaration de Villeurbanne est un discours ferme mais ce n'est pas un discours révolutionnaire. Il est clair que les signataires réclament que les fonctionnaires du ministère éclaircissent les positions de l'État, d'une part afin de mieux définir les objectifs de la politique culturelle et d'autre part

dans le but de faire calculer le coût réel des projets d'activité. Cette exigence commune est un langage nouveau qui resserre les rangs dispersés ou en voie de l'être de la décentralisation et provoque une forte adhésion. Cependant, le fait que le manifeste ait été ratifié à la majorité des personnes présentes, ne doit pas nous abuser. L'examen des archives de ces trois semaines de débats montre que la courbe de l'enthousiasme révolutionnaire du Comité permanent suit celle du mouvement de Mai, or la déclaration de Villeurbanne est rédigée et signée dans les tout premiers jours du rassemblement. L'ascendant de Francis Jeanson, indéniable au début des travaux, va en s'amenuisant au fur et à mesure que la contestation gauchiste reflue et que les négociations catégorielles commencent. Passée la période de crise, les hommes de théâtre, majoritaires à Villeurbanne, recentrent les débats sur la création dramatique, en particulier autour de la question de la formation. De sorte que si la déclaration de Villeurbanne exprime un accord global sur la nécessité de constituer un groupe de pression, les débats qui agitent le comité permanent oscillent entre deux pôles, l'un en faveur des animateurs, l'autre en faveur de la préservation du rôle central des créateurs dans la politique culturelle. Cette dynamique indique bien la possibilité de deux instrumentalisation ultérieures de cette démonstration de force.

Vers la professionnalisation

Le manifeste exprime la position des responsables de la politique de décentralisation culturelle en pleine ascension du mouvement de Mai. Reste à envisager comment les équipes vont le recevoir.

Les catégories de personnel (techniques, administratifs et artistiques) des Centres dramatiques et des MDC qui gèrent l'occupation, la protection de leurs lieux de travail, l'ouverture des débats avec les usagers pendant que les directeurs sont réunis à Villeurbanne se vont se rassembler les 8, 9 et 10 juin à Strasbourg pour établir un cahier de revendications national. Salaires, effectifs, contrats, congés... constituent bien entendu la base des revendications, mais, à la faveur du mouvement de mai, les revendications portées par la Nouvelle gauche, en termes de revalorisation du travail et surtout de redistribution de pouvoir, pénètrent peu à peu les entreprises culturelles comme tous les autres champs d'activité.

Après que les ouvriers de l'usine Renault-Billancourt aient repoussé le protocole de Grenelle le 27 mai, le Syndicat français des artistes (SFA) qui appartient à la CGT majoritaire dans ce secteur d'activité, a entendu la leçon. Son secrétaire général, Robert Sandrey décide de présenter l'ensemble des revendications. Un peu partout s'exprime la volonté d'un retour aux sources, d'un esprit d'équipe. Il s'agit de relativiser le pouvoir du metteur en scène et de revaloriser les métiers qui concourent à la réussite du spectacle. En recevant la liste des revendications des personnels réunis à Strasbourg, les directeurs découvrent avec stupéfaction que la plupart des comités de grève qui ont entrepris une réflexion sur les conditions de travail mais aussi sur le manifeste sont allés bien au delà des revendications catégorielles classiques. Plusieurs assemblées réclament la mise en application immédiate de l'esprit de la déclaration de Villeurbanne et soulignent qu'en bonne logique le personnel des maisons de la culture devrait être le premier

bénéficiaire de la déclaration d'intention adressée au non-public et se voir rapidement ouvrir l'accès à la création. À l'évidence, le collectif des directeurs court donc le risque d'être pris au mot. À partir du moment où la revendication des personnels entame le domaine réservé des metteurs en scène, les directeurs ont le sentiment d'avoir mis le doigt dans un engrenage qui risque de les mener au-delà de ce qu'ils sont prêts à consentir dans leur propre pratique. Les hommes de théâtre qui ont jusque-là beaucoup joué sur l'ambiguïté du mot « patron » pour caractériser le pouvoir charismatique de Jean Vilar ou de Louis Jouvet, mais ont toujours refusé de se voir considérés comme tels, prennent conscience de devoir assumer leur rôle de chefs d'entreprise à part entière et révisent à la baisse le contenu révolutionnaire de leur discours. Si les directeurs reprennent sans réserve à leur compte les revendications en terme de rémunérations (significativement placées en début de liste), de convention collective, de formation, d'exercice des libertés syndicales, c'est-à-dire entérinent la volonté de professionnaliser le secteur de la création, ils passent sous silence la remise en cause du mandarinate des créateurs, signifiant par ce mutisme qu'elle restera lettre morte. Réunis durant l'été 1968, les personnels administratifs et de création et d'animation tentent de définir leur statut et constatent non sans amertume : « que le pouvoir du créateur et sa reconnaissance en tant que tel ne cesse d'augmenter [...] tandis que le personnel devient une simple masse de manoeuvre » (Rapport de la commission intersyndicale. Beaune, juillet 1968).

Après que les metteurs en scène aient opposé une fin de non-recevoir à la participation éventuelle du personnel à la création, à la programmation, à la gestion des entreprises, une page est bel et bien tournée. Il n'est plus possible d'envisager de vivre la décentralisation, la création des spectacles et des tournées sur le mode familial où tout un chacun participait à toutes les tâches du mieux qu'il pouvait. Les budgets des établissements ont augmenté, l'esprit pionnier des débuts ne se justifie plus. La prise de conscience des rapports réels au sein des troupes de théâtre engage les différentes catégories de personnels et les responsables à considérer les institutions théâtrales comme des entreprises culturelles.

Le drame de Jean Vilar

À la fin du mois de mai, le programme du Festival d'Avignon 1968 est prêt pour l'imprimerie. Dans les semaines qui suivent, l'administration du festival doit anticiper les conséquences éventuelles du mouvement de 1968 sur la programmation. Chaque jour un « Comité pour la suppression des festivals » harcèle l'équipe d'Avignon pour qu'elle annule l'édition 1968.

La grève générale qui a touché la quasi totalité des théâtres français affecte tous les spectacles prévus. Georges Wilson et Antoine Bourseiller font part de leurs inquiétudes à Jean Vilar puisque les répétitions sont compromises. Les comédiens du *Concile d'Amour* déclarent que, même si leur metteur en scène décide de maintenir la représentation, ils maintiendront leur refus de participer au Festival d'Avignon. L'attitude de Jean Vilar par rapport à ces contretemps est parfaitement résumée quand il déclare « pourquoi arrêterait-on le théâtre dès que l'histoire bouge » ?

Prenant acte du fait que les troupes françaises ne pourront pas assurer leur présence ou une qualité suffisante, Jean Vilar décide de maintenir le festival et pour ne pas laisser l'organisation à l'aventure, de se passer des troupes françaises. Il construit donc l'édition 1968 avec les troupes étrangères prévues, la musique et le cinéma. Maurice Béjart occupera seul la cour d'honneur pour une vingtaine de représentations. Tandis que le Living Théâtre qui a téléphoné de Sicile où il répétait début mai pour confirmer sa présence, assurera le reste de la programmation théâtrale avec les trois spectacles prévus au Cloître des Carmes.

Le maintien du festival n'implique pas que Jean Vilar ait voulu ignorer les événements de Mai. Au regard de la manière dont ont été vécus les mouvements contestataires dans les théâtres, Jean Vilar ne paraît pas devoir faire l'objet d'une suspicion particulière. Il est, en effet, parmi les hommes de théâtre celui qui a exprimé le désaveu le plus cinglant, parce que le plus spontané et le plus officiel au général de Gaulle. Immédiatement après le discours du 30 mai 1968, Jean Vilar qui avait été chargé un an plus tôt d'établir un projet de réforme du Théâtre lyrique en collaboration avec Pierre Boulez et Maurice Béjart, donne sa démission à André Malraux avec un texte sans ambages : « L'allocution radiodiffusée prononcée le 30 mai par M. le président de la République m'impose disons en conscience, de reconsidérer l'acceptation de principe que je vous avais donnée ».

Jean Vilar qui s'est abstenu de prendre part au débat politique tant qu'il était sous contrat avec l'État, reprend sa liberté de parole jusqu'à manifester par voie de presse son désir d'inscrire le festival dans la droite ligne des événements. On peut ainsi lire dans le *Nouvel Observateur* du 12 juin 1968 qu'il se propose de « transformer Avignon en un vaste lieu de contestation que la présence de nombreux jeunes étrangers pourra rendre international ».

Nous pouvons, *a posteriori*, estimer le projet de « transformer Avignon en un vaste lieu de contestation » bien intempestif, si nous gardons en mémoire qu'à cette date Jean-Louis Barrault vit depuis un mois l'occupation de l'Odéon. Qui sème le vent... À l'évidence, Jean Vilar qui a inscrit l'expérience d'Avignon dans la lignée du TNP c'est-à-dire dans le souci de conquérir un public populaire, ne se figure pas, à ce moment-là, devoir faire l'objet de la même remise en cause que son confrère qui dirige le théâtre que la Cinquième République a choisi pour être son emblème et le pendant de la Comédie Française en matière de création contemporaine. Il commet cependant la même erreur que Jean-Louis Barrault. En s'adressant à la jeunesse en général, Jean Vilar croit s'adresser à la jeunesse organisée qu'il connaît, c'est-à-dire la jeunesse des mouvements de jeunes comme les CEMEA, l'UNEF, qu'il reçoit régulièrement au festival, avec lesquels il a toujours eu un dialogue constructif. La contre-culture c'est à dire la composante antiautoritaire et anticonstitutionnelle du mouvement de Mai va en décider autrement.

Au niveau artistique, Vilar commet aussi une erreur d'appréciation. La venue du Living manifeste le souci de maintenir le festival vivant en lui faisant intégrer les avant-gardes artistiques de son temps. Jean Vilar sait parfaitement que le Living Théâtre n'est pas un théâtre de militant politique comme le sont par exemple le Campesino ou le Bread and Puppet qui ont su établir un rapport didactique avec le

public nancéien, mais un théâtre qui entend appliquer les thèses d'Antonin Artaud à la lettre, c'est-à-dire instaurer un rituel collectif avec les spectateurs. Il croit cependant pouvoir présenter le Living en Avignon parce qu'il n'imagine pas que le travail du Living Théâtre est en rupture totale avec son dernier spectacle présenté à Paris. Il est clair qu'à l'automne 1967, le Living Théâtre n'avait pas réclamé de jouer dans la rue, d'autre part son spectacle précédent *The brig* avait parfaitement trouvé sa place dans le cadre à l'italienne du Théâtre de France. Cependant, une analyse de la situation vécue par Jean-Louis Barrault à l'Odéon en 1968, aurait peut-être pu épargner à Vilar cette erreur d'interprétation. En effet, Julian Beck avait clairement manifesté à ce moment-là que le théâtre devait se faire hors les institutions, devait trouver son sens dans les quartiers populaires et dans la rue. De la même manière qu'il présume de sa force de persuasion en tentant d'asseoir la contre-culture dans les Vergers d'Urbain V, Jean Vilar commet une erreur d'organisation quand il installe, après la prise de l'Odéon, le Living Théâtre dans les murs du Cloître des Carmes au lieu de lui attribuer un espace en plein air. À travers la crise du Festival d'Avignon Jean Vilar est contraint comme Barrault, d'admettre qu'il n'y a aucune possibilité de passerelle entre la radicalité de la nouvelle postérité d'Artaud et la génération de ceux qui l'ont connu vivant.

Comment expliquer la solitude de Jean Vilar face aux contestataires en 1968 qui contraste avec la présence massive des hommes de la décentralisation et les déclarations fracassantes de Roger Planchon l'année précédente ? L'absence des responsables des CDN et des MDC et du SFA s'explique en partie par le fait qu'ils sont mobilisés à ce moment-là par la remise en fonctionnement de leur institution et par la préparation de la convention collective nationale. L'individualisme des positions de Vilar en 1968 explique aussi son isolement. Au moment où les assises de Villeurbanne ont été décidées, Jean Vilar décline l'invitation à se rendre à Villeurbanne. Quand il démissionne à la suite du discours du général de Gaulle, il le fait très rapidement, sans consulter le réseau de la décentralisation. Les archives semblent indiquer que dans l'ensemble le Comité permanent désapprouvait cette décision isolée qui contrastait – pour ne pas dire contredisait – les dispositions prises par le comité permanent. Le délégué général du SFA/CGT admet également avoir désapprouvé le caractère individualiste de cette démission. De sorte qu'au niveau national, les professionnels qui se mobilisent pour aider physiquement Vilar à faire face à la contestation comme Pierre Bourseiller, Pierre Tabard, Catherine Sellers mais aussi Danielle Delorme, le font à titre individuel. Autrement dit, 1968 désigne sinon le déclin du moins la dispersion d'une « famille théâtrale » (pour reprendre l'expression d'Hubert Gignoux), la crise montre la césure entre le réseau de la décentralisation et les figures emblématiques des théâtres nationaux que sont Barrault (Théâtre de France) mais surtout – puisqu'il s'agit de théâtre populaire – de Vilar au TNP.

III. DE L'HERITAGE DE 1968

En quoi le théâtre des années 1970 et 1980 est-il héritier de la crise de 1968 ?

En ce qui concerne, l'organisation de la profession, 1968 a permis aux hommes de théâtre et aux pouvoirs publics de faire le point sur les objectifs et les moyens. Le comité permanent s'est doté à travers le manifeste d'une plate forme revendicative. Dès lors l'ATAC n'est plus suffisante. En effet, le fait que l'ATAC vive dans les locaux du ministère et de sa subvention, lui permet d'être éventuellement une instance de négociation mais certainement pas un lieu de revendication. D'autre part, la revendication des différentes catégories de personnel pour obtenir une convention collective des institutions de la décentralisation, engage les directeurs de théâtres populaires et de MDC dans une dialectique avec les syndicats. Il devient donc impératif pour les directeurs d'avoir une instance nationale qui puisse négocier avec les représentants du personnel afin d'éviter que ne soient entérinés ça et là des accords d'entreprises élaborés sous la pression. Ils doivent le faire d'autant plus vite que la revendication des personnels se durcit après l'échec de la revendication du partage du pouvoir du créateur. De ce point de vue, l'assemblée de Villeurbanne préfigure le Syndicat des entreprises d'action culturelle (SYNDEAC), qui sera constitué trois ans plus tard.

Dans un premier temps les directeurs souhaitent demeurer dans le même syndicat que leur personnel. Dans ce cas, le SYNDEAC serait une section du syndicat des cadres CGT. Le SFA qui se réjouit que la constitution du comité permanent ait mis à jour les rapports de pouvoir entre les directeurs et le personnel, n'est pas du tout favorable à cette solution qui est donc repoussée par la CGT. Hors de son giron, le SYNDEAC devient un syndicat autonome d'employeurs.

Envisagé sous l'angle de la loi, le passage de l'épopée militante (en dehors de toutes les règles relevant du droit du travail) à la normalisation des relations de travail dans les entreprises culturelles doit être interprété comme une maturation du réseau de la décentralisation. Il reste que, désormais irréversible, la clarification des rapports d'entreprise porte un coup fatal à l'organisation militante des métiers de la décentralisation dramatique.

En ce qui concerne les objectifs de la décentralisation, les travaux de Villeurbanne ont amené les hommes de théâtre à interroger les certitudes d'un réseau qui avait tendance à devenir complaisant avec lui-même, mais cette démythification n'est pas exempte d'effets pervers. En effet, si la réflexion critique apportée par Francis Jeanson en 1968 se voulait constructive, ce n'est pas le moindre paradoxe de la déclaration de Villeurbanne que de permettre, à la relève de la décentralisation, de stigmatiser la faillite de la génération pionnier à conquérir le public défavorisé pour s'autoriser à ne se préoccuper que de la recherche artistique : « Au travail ! et laissons mourir ce qui ne mérite pas d'être sauvé ! » écrit Chéreau en 1969 à propos de la décentralisation. (« Une mort exemplaire », *Partisans* n° 47 pp. 66 à 68).

Nombre d'observateurs, considérant l'évolution globale du théâtre vingt ans plus tard, déploreront l'effet démobilisateur de Villeurbanne et accuse les metteurs en scène d'avoir détourné les institutions culturelles à leur seul profit :

« Insensiblement, la notabilité, l'habitude et le temps aidant, les établissements qui leur avaient été confiés sont devenus des châteaux personnels d'où il serait mal venu de les déloger. Nos ex-ténors des journées de juin 68 sont en majorité devenus des mandarins, termes dont ils tançaient légitimement leurs prédécesseurs » (« Drame de compagnies », *Libération* du 16 mars 1989).

Les conséquences du recul de la question du public populaire sont indéniables. Cependant, je voudrai insister sur le fait que la réunion de Villeurbanne concerne les directeurs des théâtres publics et des maisons de la culture membres de l'ATAC en 1968. Par conséquent, la ratification du manifeste n'engage en aucun cas le jeune théâtre, qui, n'ayant pas été convié à donner son avis n'y fut pratiquement pas représenté (excepté Patrice Chéreau). Les metteurs en scène qui sont devenus célèbres après 1970 (tels Jean-Pierre Vincent ou Georges Lavaudant), ont en commun d'avoir eu 20 ans ou à peine plus en 1968 mais aussi de n'avoir pas été présents à Villeurbanne. Ils n'ont pris aucun engagement social collectif en 1968 dont ils auraient à rendre compte aujourd'hui. Ils ne sauraient par conséquent être accusés de parjure. La génération théâtrale issue du théâtre universitaire n'a contesté ni les responsables de la décentralisation, ni ceux des théâtres nationaux, ni même ces institutions (elle pourra donc être nommée sans difficulté à la tête des institutions par l'État pour remplacer une génération en âge de prendre sa retraite). À l'inverse, excepté Roger Planchon, ceux qui ont ratifié le manifeste de Villeurbanne n'ont pris possession d'aucune place forte, après 1968. Il faut tout de même se souvenir que certains artistes paient le prix fort de la déclaration. Dès le mois de juillet 1968, Jean Dasté à Saint-Etienne, Jo Tréhard à Caen et Gabriel Monnet à Bourges sont récusés par leurs municipalités respectives. Les travaux de recherches sur les jeunes compagnies (le théâtre du Campagnol, le théâtre du Soleil...) l'ont montré, l'individualisation des pratiques dans les années 1970 n'induit pas nécessairement un repli dans la problématique de l'art pour l'art. Je crois important d'analyser aussi l'effort en direction du public le moins favorisé qui a été mis en œuvre dans les institutions nationales. Je pense en particulier au travail de Pierre-Etienne Heymann au centre dramatique du Nord en 1969, directement inspiré par la déclaration de Villeurbanne, à celui de Benedetto à la MDC du Havre, de Jacques Kreamer avec le Théâtre populaire de Lorraine, de Michel Dubois et Claude Yersin à Caen, qui n'a rien à envier au militantisme de la première décentralisation. Nous manquons de monographies et il faut se garder des analyses prématurées et globalisantes avant qu'une étude détaillée des années soixante-dix et quatre-vingt ne nous autorise un bilan qui ne s'appuie pas uniquement sur les expériences les plus connues mais prenne en compte le travail de toutes les équipes, en particulier celles qui ont été négligées par les médias.

En guise de conclusion provisoire je crois pouvoir dire que la notion de non-public est un des legs caractéristiques du mouvement de Mai, en ce sens que si elle ne fut pas investie par tous elle est demeurée, une fois posée, une interrogation exigeante pour qui voulait s'en saisir.

DISCUSSION

Robert FRANK

A-t-on des traces audiovisuelles ou autres des expériences théâtrales comme *V comme Vietnam* ?

Marie-Ange RAUCH-LEPAGE

Pour nous faire une idée de ce qu'ont été les spectacles des années soixante la presse est précieuse. Significativement, la critique théâtrale dispose alors de davantage d'espace dans les journaux que ceux qui lui sont réservés aujourd'hui. Ces spectacles ont été commentés, critiqués, photographiés, plus rarement filmés. Ils font souvent l'objet de débats riches d'informations.

Les théâtrologues disposent également des analyses plus poussées qui paraissaient dans les revues spécialisées. Le Festival de Nancy publie par exemple « Théâtre-Université ». N'oublions pas que dans les années soixante sont mis en place des lieux de formation et de recherche dont nous pouvons aujourd'hui consulter les travaux, tels l'Institut d'études théâtrales de Censier à Paris, mais encore le CUIFERD qui était l'institut de formation du Festival de Nancy.

Ludovic TOURNES

Et les scénarios ?

M.-A. RAUCH-LEPAGE

L'idéal est bien entendu de pouvoir analyser des éléments écrits du travail de dramaturgie et de mise en scène, mais le chercheur se heurte à des problèmes spécifiques dus à une attitude ambiguë des artistes vis-à-vis de la mémoire. Contrairement aux réalisateurs de cinéma, les hommes de théâtre travaillent dans l'éphémère. La dernière représentation met un point final au spectacle. Les chefs de troupes ne se préoccupent donc pas forcément d'en conserver des traces. Certains sont même tentés de jeter le passé pour aller de l'avant.

Par ailleurs, tous ne demeurent pas dans la même institution. En changeant de poste, beaucoup sont tentés d'emporter des archives des institutions publiques – qu'ils considèrent comme des archives privées – plutôt que de les déposer aux Archives nationales. Cela dit, les travaux de recherche sont de nature à modifier cet état de fait. Ainsi Jacques Nichet a ressorti pour le séminaire de Robert Abirached sur la décentralisation, le texte *L'Héritier* monté début 1968, par le Théâtre de l'Aquarium (à partir de l'ouvrage de Bourdieu et Passeron *Les Héritiers*). Les colloques sont aussi l'occasion pour les artistes de prendre conscience qu'ils possèdent des morceaux de mémoire qu'il faudrait sortir des placards.

R. FRANK

Ce que vous avez dit sur la contre-culture m'a paru très intéressant, en particulier cela semble montrer que certaines logiques culturelles ou théâtrales sont à la fois impliquées dans la société et à part. De nombreuses discussions qui se tenaient dans le lieu clos d'Avignon ou l'Odéon ne se retrouvaient nulle part ailleurs.

Enfin j'ai été frappé par certaines ambivalences : par exemple au sujet de la grève de l'Odéon qui n'est pas forcément un mouvement de solidarité avec le mouvement étudiant, c'est plutôt une défense de l'outil de travail. Est-ce que les choses ne sont pas plus compliquées qu'elles n'apparaissent au premier abord. Je vois d'autres exemples : la Sorbonne a été occupée pour toutes sortes de raisons, y compris pour la protéger de ce qu'on appelait les Katanguais. Cette grève est à la fois dans le mouvement et témoigne d'une volonté non-révolutionnaire de garder l'outil de travail.

M.-A. RAUCH-LEPAGE

Je suis d'accord. J'ai posé l'hypothèse qu'il y aurait eu deux temps dans la dynamique des occupations. Le premier temps était sans doute un temps de repli. Se déclarer en grève et fermer le théâtre était un bon moyen de protéger l'outil de travail sans paraître s'opposer au mouvement de contestation. Mais une fois en grève, les équipes théâtrales se sont mises à débattre des problèmes de la profession et du bien fondé de la contestation. Elles ont ainsi rejoint la dynamique des occupations des autres secteurs d'activité. Le cas de la Comédie française est intéressant. Le peu d'archives dont nous disposons montre que l'aspect antiautoritaire de Mai franchit les murs : la hiérarchie est mise en question comme dans les autres institutions.

Il reste qu'à mon avis les troupes ne s'engagent dans le mouvement révolutionnaire qu'à partir du moment où elles ne s'interrogent pas seulement sur leur fonctionnement mais aussi sur le rôle du théâtre dans la société et davantage encore quand il y a prise de contact avec d'autres groupes sociaux (étudiants, ouvriers...)