

# Espaces et publics de la décentralisation théâtrale

## Saint-Etienne

Vendredi 6 - samedi 7 juin 2008

Dans les sociétés démocratiques, la caractérisation des publics de la culture constitue un des enjeux centraux pour la plupart des acteurs engagés dans les différents champs artistiques. Dans le domaine du théâtre, cet enjeu est d'autant plus décisif que les financements publics sont massifs et que le théâtre n'est pas seulement perçu comme une activité "pure", "désintéressée" mais aussi comme une activité ne pouvant échapper aux contraintes de la vie de la Cité (les liens du théâtre grec et de la démocratie athénienne constituent une image récurrente et fondatrice du théâtre contemporain). Il ne s'agit pas ici de considérer si d'autres disciplines artistiques sont actuellement davantage inscrites dans les logiques démocratiques ou d'action culturelle mais de prendre en compte une perception qui est à la fois une croyance, une conviction et une contrainte au sens où elle pèse sur les orientations et les activités des professionnels du théâtre et leurs institutions qui sont elles-mêmes le produit d'une histoire, celle de la décentralisation théâtrale.

Cette dernière, telle qu'elle se met en place, en France, en 1947, relève de plusieurs processus entremêlés dont l'importance relative varie en fonction de conjonctures locales, temporelles ou des intérêts des animateurs des différentes expériences. Elle manifeste l'émergence d'une politique culturelle qui ne se constitue véritablement qu'avec la V<sup>ème</sup> République. On peut souligner le poids de la lutte pour l'hégémonie artistique et culturelle dans la décision de fondation du CDE, dans un espace (Alsace-Lorraine) marqué par un demi-siècle de présence allemande. L'engagement des animateurs tels que Dasté, Gignoux dans des espaces provinciaux s'inscrit aussi dans une "critique artiste" de la logique marchande prévalant dans le théâtre parisien, critique particulièrement manifeste chez une personnalité aussi influente que Copeau. La volonté de démocratisation culturelle constitue l'axe central, partagé par la majorité des acteurs individuels et collectifs de cette entreprise, où il ne s'agit pas simplement de diffuser les œuvres de la haute culture mais aussi de viser à une conversion des populations visées à l'admiration de celles-ci. Cette perspective explique d'ailleurs que le répertoire de la période initiale soit, pour l'essentiel, constitué des grandes œuvres classiques du théâtre européen et que l'esthétique scénographique reste dans les cadres définis par Copeau et les metteurs en scène du Cartel, les expériences artistiques les plus iconoclastes apparaissant trop en rupture avec "l'horizon d'attente" des publics visés.

Nous voudrions profiter des soixante ans de la mise en place de la décentralisation théâtrale et de la fondation de la Comédie de Saint-Etienne avec Jean Dasté pour examiner comment le théâtre public (issu de cette décentralisation théâtrale) et les différents agents (individuels et collectifs) perçoivent et caractérisent les publics de ce théâtre ainsi que les politiques de démocratisation qui en sont une des dimensions essentielles. On pourra d'ailleurs interroger les déterminants et enjeux des dénominations et de leurs variations (telle que la distinction entre théâtre public et décentralisation théâtrale) qui engagent déjà des conceptions différentes de l'état de l'espace théâtral, la désignation de théâtre populaire ayant ainsi quasiment disparu.

Nous proposons plusieurs axes

### **1. Les traces des expériences et leurs effets.**

Les communications seront consacrées à l'analyse de la mémoire et des traces des grandes expériences fondatrices de ce théâtre qui restent des références régulières dans les débats actuels relatifs à la situation du théâtre. D'une part, l'entreprise initiale de démocratisation est souvent perçue comme une véritable réussite opposée aux échecs actuels, de nombreuses enquêtes montrant combien le public du théâtre, notamment celui des institutions, se concentrerait dans les catégories les plus aisées, possédant un capital culturel élevé. D'autre part, les animateurs de théâtre, et notamment les metteurs en scène actuels, souvent opposés aux grands fondateurs armés d'une "morale stricte", sont régulièrement accusés de privilégier leur "œuvre" et des esthétiques marginales et sans avenir.

Il s'agit donc de rechercher les traces et la mémoire de cette histoire chez les différents acteurs (spectateurs, associations de spectateurs, responsables politiques, artistes, etc.) en considérant notamment la manière dont cette mémoire est organisée et réutilisée par ces acteurs dans les champs politiques et artistiques locaux et nationaux. On peut ainsi distinguer : la manière dont les nominations à la direction des institutions prennent en compte le poids de ce passé ; les usages que les acteurs locaux (culturels, politiques) font de ce passé comme dans leurs relations avec les artistes à la direction des institutions ; les stratégies de ces artistes pour s'inscrire (ou se réinscrire) dans ce passé ou rompre avec lui.

### **2. Les publics actuels : perceptions et dispositifs.**

On analysera, en second lieu, sous l'angle des publics et de la démocratisation culturelle et artistique, la situation actuelle de la décentralisation théâtrale. Même si cela constitue une étape nécessaire, on ne privilégiera pas les analyses sociographiques des publics. Il s'agira, ici, moins de s'interroger sur la réalité de cette démocratisation, que de comprendre comment cette question est perçue par les différents acteurs du théâtre public.

Les artistes, notamment les metteurs en scène, opèrent des choix esthétiques concernant les auteurs et les textes, les mises en scène, les comédien(ne)s. On pourra alors interroger

ces choix eux-mêmes ainsi que les "arbitrages" qu'ils effectuent (éventuellement) entre, d'une part, les attentes des pairs, des financeurs, de leurs publics visés et/ou réels (telles qu'ils les perçoivent et par quels intermédiaires) et, d'autre part, leurs divers intérêts professionnels, artistiques.

Ces choix s'opèrent dans le cadre "d'arbitrages" opérés entre les exigences nées de l'activité artistique et celles liées à l'action culturelle. Alors que dans les années soixante-dix et quatre-vingt, le développement d'un théâtre d'art avait conduit à une rupture parfois violente avec l'action culturelle et ses animateurs, différents facteurs (les études consacrées à la sociologie des publics, les demandes des financeurs publics, les débats internes au théâtre public) ont débouché sur une (re)découverte de cette même action culturelle. On pourra examiner les processus éventuels de mobilisation des différentes entreprises théâtrales en faveur des processus de démocratisation culturelle : débats internes aux institutions mais aussi aux organisations professionnelles ; argumentations et ressources ; dispositifs mis en place ; relations avec les organisations relevant de l'action culturelle, de l'animation socioculturelle, du travail social, les frontières entre ces espaces étant floues, objet de reconfigurations ; choix esthétiques effectués (programmation, auteur, références esthétiques dans les mises en scène) ; bilans éventuellement produits ; références historiques utilisées.

### **3. La spatialisation du théâtre public**

La prise en compte des inégalités spatiales est une des dimensions fondatrices de la décentralisation théâtrale et fonde la répartition géographique des premiers centres dramatiques et de leurs différentes zones de déploiement.

On attend des communications qui privilégient, d'une part, la manière dont les professionnels du théâtre public organisent spatialement leur activité de production et de diffusion. La critique (maintenant ancienne) du bâtiment théâtral traditionnel, "à l'italienne" (dans ses effets symboliques, sociaux, et ses contraintes scénographiques), a contribué à une (re)découverte de la nécessité d'une plus grande diversification des espaces de la représentation théâtrale : théâtre en appartement ; chapiteau ; etc.. Ces nouveaux espaces peuvent se trouver éloignés des centres ville, dans les quartiers urbains et/ou dans les communes plus rurales. Ils conduisent à davantage souligner le poids des facteurs territoriaux en interrogeant les propriétés de ces spectacles. Quels sont les textes et les scénographies proposés ? N'assiste-t-on pas à une forme de division de l'activité esthétique entre les lieux centraux où se maintiennent les spectacles les plus innovants (et les plus coûteux), ou les enjeux professionnels sont les plus forts, et les autres lieux de spectacle.

D'autre part, on peut interroger les propriétés sociales mais aussi les attentes et dispositions des spectateurs de ces lieux, plus ou moins, périphériques ?

### **4. le théâtre public et son inscription européenne**

Les questions soulevées s'appuient principalement sur l'expérience du théâtre public en France. Ce colloque se fixe néanmoins une perspective européenne à plusieurs titres.

D'une part, on sera attentif à la manière dont les chercheurs étrangers analysent ces processus dans le cadre français, ce qui devrait aider à échapper aux manières habituelles de voir et à la prégnance (parfois forte) des catégories étatiques.

D'autre part, l'activité de nombreux artistes, principalement ceux présents dans les institutions, s'inscrit progressivement dans le cadre européen avec la mise en place de réseaux rassemblant des institutions de plusieurs pays d'Europe. Sans évacuer ce qui relève de considérations politiques, économiques ou budgétaires, on pourra examiner comment cette mise en réseau prend en compte la dimension des publics qui se manifeste parfois dans des enjeux concrets : quels sont les types de spectacles échangés et circulant dans les différents pays ? Les spectacles sont-ils donnés dans la langue d'origine ? Sont-ils sous-titrés ?

Enfin, dans les différents pays européens, la question de la démocratisation et de la caractérisation des publics constitue une interrogation commune. On peut alors examiner les questions relatives aux formes d'engagement et de mobilisation des artistes, aux modes d'organisation des publics.

#### Comité Scientifique

Bernadette Bost (Université de Lyon 2) - Olivier Donnat (Ministère de la culture) - Vincent Dubois (Université de Strasbourg) - André Ducret (Université de Genève) - Pascale Goetschel (Université de Paris I) - David Looseley (Université de Leeds - Royaume-Uni) - Damien Malinas (Université d'Avignon) - Pascal Ory (université de Paris I) -- Serge Proust (Université de Saint-Etienne) - Michel Rautenberg (Université de Saint-Etienne).

Les propositions de communication (entre 1500 et 2000 signes - espaces compris) doivent être envoyées pour le 30 novembre 2007. Elles seront accompagnées d'une courte notice biographique.

La sélection du comité scientifique sera connue le 28 janvier 2008

Le texte des communications sera adressé aux organisateurs le 1er mai 2008.

Les propositions sont à adresser à Serge Proust : [serge.proust@univ-st-etienne.fr](mailto:serge.proust@univ-st-etienne.fr)