

La naissance du Centre dramatique de l'Ouest en 1949. Professionalisation artistique et intervention politique ¹

Né le 2 novembre 1949, le Centre dramatique de l'Ouest est une troupe de théâtre professionnelle, financée par la ville de Rennes et par l'État, dont la mission est de développer une action artistique dans l'Ouest de la France et de faire découvrir le théâtre à la population. Pour cela, la troupe, implantée à Rennes, monte quatre à cinq spectacles par an et organise des tournées sur l'ensemble du territoire, afin de visiter à la fois les grandes villes et les localités plus petites, où les habitants n'ont parfois jamais été initiés au théâtre.

Le Centre dramatique de l'Ouest n'est pas une troupe isolée et sa mission s'inscrit dans le cadre de l'action nationale de décentralisation dramatique entreprise par Jeanne Laurent, sous-directrice aux Spectacles et à la Musique après la Seconde Guerre mondiale. Cinq centres dramatiques sont ainsi créés entre 1945 et 1952, conçus comme des foyers de diffusion et de création artistique en province : le Centre dramatique de l'Est, la Comédie de Saint-Étienne, le Centre dramatique de l'Ouest, le Grenier de Toulouse et la Comédie d'Aix.

Si cette période a fait l'objet d'un certain nombre d'analyses historiques ², nous proposons ici de l'éclairer à partir d'un cas particulier, celui du Centre dramatique de l'Ouest. Il s'agit d'en comprendre précisément la genèse, en identifiant les principales étapes de sa création, ainsi que les principaux acteurs qui ont participé à cette aventure théâtrale (voir encadré page suivante).

-
1. Cet article s'appuie sur le travail réalisé dans le cadre d'une thèse en voie d'achèvement portant sur *La Régulation partenariale de l'action publique. Les institutions de théâtre public à Brest et à Rennes de 1950 à 2000*.
 2. GOETSCHÉL (Pascale), *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, Paris, Presses universitaires de France, 2004 ; GONTARD (Denis), *La Décentralisation théâtrale*, Paris, SEDES, 1972 ; PARIGOT (Guy), *En Scène ! 50 ans de théâtre dans l'Ouest*, Rennes, Éditions Ouest France, 1989 ; MÉTAYER (Léon), *La CDO, un exemple de décentralisation artistique*, thèse de doctorat en psychologie et sciences sociales, faculté des lettres et sciences humaines de l'université de Rennes, 1970 ; ABIRACHED (Robert) (dir.), *La Décentralisation théâtrale, tome 1 : Le premier âge (1945-1958)*, Paris, Actes sud-papiers, 1992.

La création du Centre dramatique de l'Ouest : 1945-1949

18 août 1945 : Décret instaurant une direction générale des Arts et Lettres au ministère de l'Éducation nationale, dirigée par Jacques Jaujard. Une direction des Spectacles et de la Musique est créée. Jeanne Laurent est nommée sous-directrice aux Spectacles et à la Musique.

1946 : Concours (national) des jeunes compagnies.

1947 : Aide (nationale) à la première pièce.

1948 : Les Jeunes Comédiens, troupe de théâtre amateur de Rennes, remportent le premier prix du concours des jeunes compagnies.

Été 1948 : Les Jeunes Comédiens organisent une tournée dans toute la Bretagne afin de faire un état des lieux du théâtre en Bretagne.

21 mai 1949 : Le rapport rédigé par les Jeunes Comédiens sur le théâtre en Bretagne est repris sous forme de projet de centre dramatique par Hubert Gignoux, metteur en scène et administrateur du Théâtre des marionnettes des Champs-Élysées ; et présenté par Hubert Gignoux à la direction des Spectacles et de la Musique.

Septembre 1949 : Le ministère de l'Éducation nationale décide un soutien financier de 8 000 000 F annuels pour la création d'un centre dramatique à Rennes, dirigé par Hubert Gignoux.

25 octobre 1949 : Hubert Gignoux et Jeanne Laurent viennent à Rennes défendre le projet de création d'un centre dramatique auprès des élus rennais.

26 octobre 1949 : Le projet de création d'un centre dramatique national est accepté en séance du conseil municipal. Une subvention de 2 millions de francs est votée.

2 novembre 1949 : Hubert Gignoux et quelques comédiens arrivent en gare de Rennes, accueillis par les Rennais Georges Goubert, Guy Parigot, Hélène Batteux et Roger Guillo. Le Centre dramatique de l'Ouest est né.

L'une des caractéristiques du Centre dramatique de l'Ouest est la forte implication des hommes de théâtre amateurs locaux. La troupe des Jeunes Comédiens (Jean-Louis Bertrand, Guy Parigot et Georges Goubert tout particulièrement) est ainsi à l'origine de la création de l'institution culturelle ; ce sont ses membres qui rédigent le projet de Centre dramatique de l'Ouest, relayé ensuite au niveau national par Hubert Gignoux (responsable du Théâtre des marionnettes des Champs-Élysées). Les acteurs politiques sont également impliqués : les membres de la municipalité rennais (dont Henri Fréville, adjoint aux Enseignement secondaire et supérieur et aux Beaux-arts) et Jeanne Laurent au sein du gouvernement.

L'ambition de cet article est de croiser deux perspectives d'analyse, celle de la professionnalisation artistique et celle de l'action publique. Dans leurs

travaux sur les professions, rappelons que Claude Dubar et Pierre Tripier identifient quatre types de signification pour le mot *profession*³ :

– la première renvoie au latin *professio* et à la notion de déclaration. Elle est définie comme l'« action de déclarer hautement ses opinions ou croyances ».

– La deuxième assimile la profession à une « occupation par laquelle on gagne sa vie ». Elle renvoie donc au critère déterminant de l'indépendance économique que confère une activité rémunérée quelle qu'elle soit — ouvrier spécialisé, employé de bureau, femme de ménage à temps partiel par exemple... — et s'apparente en définitive à un « emploi ».

– La troisième est définie par Claude Dubar et Pierre Tripier comme l'« ensemble des personnes exerçant un même métier ». Renvoyant à l'idée de groupe ou de corps professionnel structuré autour d'un certain nombre de règles, elle se rapproche cette fois du terme anglo-saxon de *profession*.

– Enfin, la quatrième et dernière signification, renvoie à la position professionnelle occupée par un individu ; elle désigne donc sa fonction.

À partir de travaux portant plus spécifiquement sur le secteur de la culture (les travaux de Catherine Paradeise sur les comédiens, ou ceux de Sylvie Octobre sur les conservateurs de musée⁴) l'analyse développée ici renvoie aux deuxième et troisième sens identifiés par Claude Dubar et Pierre Tripier.

Il faut d'autre part s'interroger sur l'intervention des acteurs publics dans le secteur du théâtre, ce à quoi conduit d'ailleurs la question de la rémunération. L'activité théâtrale, par nature déficitaire, ne saurait en effet se développer sans le soutien financier de l'État et des collectivités locales. L'enjeu est alors de comprendre comment l'État d'un côté, la municipalité de l'autre, structurent leur intervention dans le secteur du théâtre. Au final, on voit que la genèse du CDO dépasse largement la dimension individuelle de la professionnalisation ; elle renvoie à la question de l'institutionnalisation du théâtre, en passe de devenir un secteur d'intervention public.

Le Centre dramatique de l'Ouest : une troupe de théâtre professionnelle

En créant la troupe du Centre dramatique de l'Ouest, les hommes et femmes de théâtre de la troupe amateur rennaise des Jeunes Comédiens — Guy Parigot, Georges Goubert, Roger Guillo, Hélène Batteux — deviennent

3. DUBAR (Claude) et TRIPIER (Pierre), *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 1998.

4. PARADEISE (Catherine), *Les Comédiens. Profession et marchés du travail*, avec la collab. de Jacques Charby et de François Vourc'h, Paris, Presses universitaires de France, 1998 ; OCTOBRE (Sylvie), « Construction et conflits de la légitimité professionnelle : qualification et compétence des conservateurs de musée », *Sociologie du travail*, 43, 2001, p. 91-109 ; *Id.*, « Profession, segments professionnels et identité : l'évolution des conservateurs de musée », *Revue française de sociologie*, 60, 1999, p. 357-383 ; *Id.*, *Conservateur de musée : entre profession et métier*. thèse à l'École des hautes études en sciences sociales, 1996.

des professionnels du théâtre. On voudrait s'intéresser ici à la fois aux éléments constitutifs de cette identité, éléments qui les distinguent de l'amateur, et à la façon dont elle est acquise. Il s'agit, en clair, de répondre à la double question suivante : qu'est-ce qui distingue une troupe de théâtre amateur d'une troupe de théâtre professionnelle et comment cette dernière se structure-t-elle ? L'hypothèse étant celle de la reconnaissance, en tant que professionnels, d'un groupe d'*amateurs expérimentés*.

Les critères de l'identité de professionnel du théâtre

À l'origine de la troupe du Centre dramatique de l'Ouest, on trouve, nous l'avons dit, des amateurs passionnés d'art dramatique. C'est bien en tant qu'amateur que Guy Parigot s'est initié au théâtre : au lycée, puis à l'université pendant ses études de droit et enfin dans le cadre de la troupe de théâtre amateur des Jeunes Comédiens, devenu clerc de notaire, il a toujours pratiqué le théâtre. Cet investissement important, ce temps quotidien croissant accordé au théâtre, lui permettent au fil des années d'acquérir un certain nombre de compétences artistiques en tant que comédien et metteur en scène, au même titre que certains professionnels du théâtre. On sait qu'à l'origine l'amateur désigne « celui qui aime, cultive et recherche » (du latin *amator*), et que le développement de troupes de théâtre professionnelles dans la seconde moitié du XVI^e siècle, a introduit une opposition entre le théâtre amateur et le théâtre professionnel, le premier étant exclusif du second. L'amateur est ainsi devenu celui qui pratique l'art dramatique sans être un professionnel. Mais à l'évidence, cette opposition perd de sa pertinence si on l'applique à la compétence artistique. L'adjectif « professionnel » est ainsi particulièrement ambigu : être un « pro », dans le langage courant, c'est être expérimenté, reconnu, expert « dans son art » ; on peut être « pro » et ne pas être professionnel (dans le sens de gagner sa vie). Dans le cas qui nous intéresse, Jean-Louis Bertrand, animateur de la troupe des Jeunes Comédiens, dont sont issus les membres fondateurs du CDO, décide de ne pas intégrer la troupe professionnelle en 1949 (voir l'encadré 1). Il ne devient donc pas un « professionnel », mais n'en demeure pas moins reconnu sur le plan artistique et son travail est souvent mis en parallèle avec celui que mènent des metteurs en scène reconnus. On dira donc que c'est en tant qu'*amateur expérimenté* que Guy Parigot fonde le Centre dramatique de l'Ouest en 1949, expression qui désigne une personne dont l'investissement — le temps — dans l'activité théâtrale, important quoique non professionnel, contribue à l'affirmation d'une des principales caractéristiques de l'identité professionnelle, la compétence.

La distinction entre qualification et compétence, deux autres critères, donc, de l'identité professionnelle, constitue un enjeu central de la sociologie des professions. Bien comprise, elle permet de clarifier la construction de l'identité d'*amateur expérimenté*. Soit l'exemple des conservateurs de musée,

étudiés par Sylvie Octobre ⁵. La qualification est, selon elle, une notion collective ; elle désigne la somme des savoirs identifiés et formalisés, jugés indispensables à l'exercice de la profession de conservateur. Ces savoirs sont objectivés à la fois par un diplôme et un concours de recrutement, le diplôme sanctionnant un double cursus en histoire de l'art et en sciences humaines, et permettant justement de passer le concours de conservateur, qui seul confère le droit d'exercer cette profession. Dans les faits cependant, la formation des conservateurs commence par la « socialisation pré-professionnelle » ; elle passe par l'assimilation de « manières de faire », soit à travers des activités pratiquées avant l'entrée dans le métier, soit après, une fois le statut de conservateur obtenu, à travers les stages de formation continue. Aussi Sylvie Octobre analyse-t-elle finalement la conservation comme un marché du travail « qui articule conception professionnelle de la qualification et conception de la compétence de métier ⁶ » : la qualification permet l'entrée dans la profession, mais les qualités d'expertise du conservateur, donc l'exercice même de l'activité de conservation, reposent sur une compétence acquise par l'expérience.

Qu'en est-il dans le milieu du théâtre dans les années 1950 ? Sans doute existe-t-il des lieux bien identifiés où le comédien peut apprendre la pratique de son art. Le Conservatoire national d'Art dramatique de Paris est probablement le plus reconnu d'entre eux, mais l'apprenti comédien peut aussi intégrer l'un des conservatoires régionaux implantés en province, à Rennes par exemple. Reste que le succès au conservatoire, ou le passage par une école d'enseignement théâtral n'est pas obligatoire pour devenir comédien, et à l'inverse, cette formation institutionnelle ne débouche pas systématiquement sur un emploi. On ne peut donc pas parler, comme pour les conservateurs de musée, de logique de qualification, sanctionnée par un diplôme et construisant ainsi d'emblée un marché du travail fermé ⁷. Cette absence de « ticket d'entrée » fait certes du théâtre une activité ouverte à tous ceux qui souhaitent la pratiquer, mais, pour autant, elle ne signifie évidemment pas qu'aucune compétence particulière ne soit requise. On parle d'ailleurs du *métier de comédien*, la notion de *métier* évoquant spontanément les idées de savoirs et de savoir-faire. Aussi la question devient elle celle, précise, des modalités de formation au métier de comédien. La notion de compétence apparaît, de ce point de vue, déterminante, et le critère du « temps consacré à », en particulier, s'avère essentiel. Il n'y a qu'en multipliant les occasions de jouer que l'apprenti comédien diversifie les

5. OCTOBRE (Sylvie), « Construction et conflits de la légitimité professionnelle... », *op. cit.*

6. *Ibid.*, p. 97.

7. Cette notion de marché du travail fermé est développée dans PARADEISE (Catherine), « Les professions comme marchés du travail fermés », *Sociologie et sociétés*, 20, 1988, p. 9-21. Elle désigne les parcours professionnels normés et régis par un ensemble de règles très précises identifiant les conditions d'accès à une profession, ainsi que les évolutions de carrière. Elle s'oppose au marché du travail ouvert dont la régulation est assurée par la confrontation entre l'offre et la demande individuelles.

expériences théâtrales, affine sa technique de jeu, se fait connaître et reconnaître. Roger Guillo par exemple, avant d'intégrer de façon durable la troupe professionnelle du Centre dramatique de l'Ouest, se forme « sur le tas », grâce à l'accumulation d'expériences théâtrales. En 1941, il joue le rôle de Bartholo dans la pièce de Beaumarchais *Le Barbier de Séville* montée par les Jeunes Comédiens, puis poursuit sa collaboration avec la troupe. Il a aussi à cœur de multiplier les expériences, que ce soit en participant à des pièces montées par Jean Guihery, (retraité et ancien membre des Cadets de Bretagne, qui a monté sa propre troupe, Rennes Coemedia) ou René Collin (professeur au conservatoire de Rennes, qui le sollicite pour interpréter le petit rôle de Dubois dans *Le Misanthrope*), ou en montant des revues de chansonniers pour exercer ses talents de chanteur et de musicien. Pendant ces années de guerre et d'Occupation, Roger Guillo est donc un véritable boulimique de spectacle vivant :

Entré au conservatoire de Rennes, je donne ma démission deux mois après. Le règlement nous interdit de nous produire en dehors des manifestations du Conservatoire. Moi j'éprouve le besoin de me frotter au public. Il y a tant de choses à faire... théâtre, tour de chant, numéros de clowns que nous allons présenter un peu partout, là où se déroulent fêtes, kermesses, soirées au profit des prisonniers [...] ma participation aux spectacles des Jeunes Comédiens continue⁸...

À l'évidence, les parcours de Roger Guillo et de Guy Parigot procèdent avant tout d'un apprentissage sur le tas ; c'est pourquoi l'analyse de la naissance du CDO impose de prendre en compte les trajectoires individuelles, toutes jalonnées de rencontres et d'échanges. En d'autres termes, l'intégration à une *famille théâtrale* est, bien plus que le passage par une école de théâtre, l'élément clé de l'acquisition des compétences pour qui veut alors devenir professionnel du théâtre.

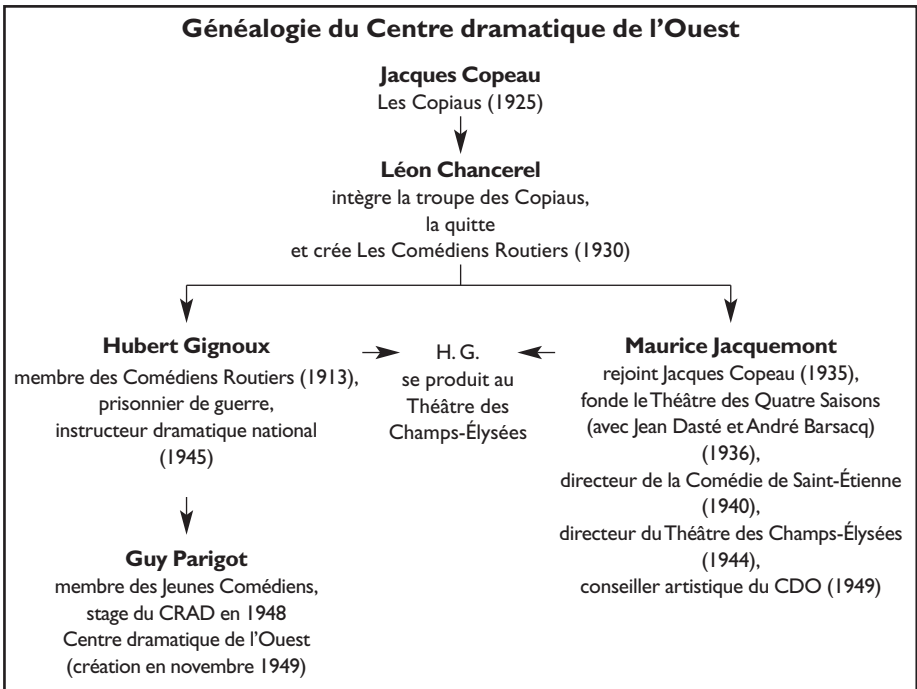
L'appartenance à une famille théâtrale

Définie par Catherine Paradeise, comme « collectivité affinitaire informelle qui rassemble les comédiens formés à une même pratique du métier — conception du jeu, auteurs de prédilection, sociabilité, etc. — vivier des pairs où s'échangent les expériences, où se fabriquent les jugements, où se concentrent les engagements⁹ », la *famille théâtrale* donne un sens à la formation du comédien qui l'intègre, et favorise la reconnaissance informelle de ses compétences, ou, à défaut, de ses aptitudes artistiques.

Or, les fondateurs du CDO, qu'ils soient professionnels ou amateurs, appartiennent tous à une même *famille théâtrale*, celle du *théâtre des tréteaux*, issue de l'expérience des Copiaus, troupe fondée en 1925 par Jacques

8. GUILLO (Roger), *Rideau ! Grandeurs et misères du Centre dramatique de l'Ouest*, Rennes, Parhélie, 1985, p. 18.

9. PARADEISE (Catherine), *Les Comédiens...*, op. cit., p. 68-69.



Copeau ¹⁰, dont le travail est fondé sur la proximité avec le public (avec l'organisation de tournées), la reconnaissance du metteur en scène en tant que créateur, le savoir-faire du comédien défini comme technique et sensibilité, et une vie artistique communautaire. C'est dans cette filiation des tréteaux que s'inscrivent à la fois les aînés du Centre dramatique de l'Ouest (Maurice Jacquemont et Hubert Gignoux), et leurs élèves, membres de la troupe de théâtre amateur des Jeunes Comédiens (Guy Parigot et Roger Guillo notamment).

Les parcours de Maurice Jacquemont et d'Hubert Gignoux ¹¹, les deux professionnels de théâtre reconnus sur le plan national et associés au projet

10. Né en 1879 à Paris, Jacques Copeau a fondé en 1913 le Théâtre du Vieux Colombier où il a formé une compagnie d'acteurs dont Charles Dullin et Louis Jouvet. La simplification de la mise en scène est une de ses principales préoccupations. Il fut aussi écrivain et critique dramatique. Craignant de se trouver prisonnier du genre qu'il avait lui-même créé, Jacques Copeau a quitté Paris et s'est installé en Bourgogne avec ses comédiens pour leur donner un apprentissage rigoureux loin de ce qu'il appelait la « Foire de Paris ». L'expérience des Copiaus a duré d'octobre 1924 à mai 1929.

11. Maurice Jacquemont a débuté sa carrière théâtrale comme amateur dans la troupe des Comédiens Routiers en 1930. Il est ensuite devenu professionnel et a fondé avec André Barsacq et Jean Dasté le Théâtre des Quatre Saisons avec lequel il a organisé de nombreuses tournées en France et à l'étranger. À la Libération, il est nommé directeur du Studio des Champs-Élysées. Hubert Gignoux a lui aussi participé à l'aventure des Comédiens Routiers. Prisonnier pendant la guerre, il a monté des spectacles dans les camps avec ses compagnons, notamment des spectacles de marionnettes. Il a poursuivi son activité théâtrale à la Libération en se produisant notamment au Théâtre des marionnettes du Studio des Champs-Élysées.

du Centre dramatique de l'Ouest, le premier en tant que conseiller artistique, le second en tant que directeur, sont ceux de deux élèves des tréteaux. Les trajectoires des deux hommes sont certes différentes, mais pour tous les deux, les Comédiens Routiers constituent un référent identitaire important, constitutif de leur conception de la pratique théâtrale. Les Comédiens Routiers sont issus du mouvement scout. C'est à la suite de sa rencontre avec le père Paul Doncœur que Léon Chanceler, qui a quitté l'équipe de Jacques Copeau en 1926, s'engage dans la préparation d'une « Commémoration de Noël » avec les Scouts de France. Le premier « Noël routier » a lieu le 24 décembre 1929 dans une grange, à Valenton. Léon Chanceler s'engage ensuite dans l'organisation du théâtre scout. Très attaché à la pédagogie, il fait plusieurs conférences devant les responsables du mouvement et le groupe dramatique – le Centre d'études et de représentations théâtrales scout – voit officiellement le jour le 29 avril 1930. La troupe amateur des Comédiens Routiers, théâtre d'application du centre, se donne pour mission de dénoncer la pauvreté artistique et technique des spectacles en vogue, cela grâce à un enseignement de l'art dramatique adapté et rigoureux, opposé au « cabotinage » du théâtre amateur. Il s'agit donc à la fois d'un projet de diffusion théâtrale et d'un projet de formation personnelle : le comédien routier est soumis à un travail rigoureux et à une vie en communauté qui l'oblige à accepter certaines règles de vie ; l'activité menée est collective, chacun dépendant de la tâche réalisée par les autres en vue du projet commun.

De son côté, Guy Parigot, s'il n'a pas connu directement Léon Chanceler et les Comédiens Routiers, n'en est pas moins leur héritier. C'est en effet par l'intermédiaire du scoutisme que Guy Parigot découvre le théâtre : « ...ma cheftaine s'appelait Jeanne Cordreaux, sœur d'Henri Cordreaux, un des Comédiens Routiers travaillant alors avec Léon Chanceler à mettre en place ce qui allait fonder l'action d'une partie de la décentralisation dramatique à la fin des années quarante », raconte-t-il dans ses mémoires¹². Toujours soucieux d'« apprendre » le théâtre, Guy Parigot, avec deux de ses compagnons comédiens amateurs, Gilles Gueguen et Robert Capet, fait un stage de formation durant l'été 1948 au Centre régional d'art dramatique (CRAD), qui vient tout juste de se créer à l'initiative de Léon Chanceler¹³. L'objectif d'une telle structure est de développer le goût du théâtre de qualité, à la fois

12. PARIGOT (Guy), *En Scène !...*, *op. cit.*, p. 88.

13. « Il s'agissait essentiellement d'un organisme d'études, d'information et de documentation, dans un but de défense et illustration de l'art dramatique, particulièrement dans le cadre de l'enseignement à ses divers degrés, des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire, des sociétés et groupement de comédiens amateurs conscients de la mission artistique et sociale du théâtre », BLANCHART (Paul), « Les Centres régionaux d'Art Dramatique », cité par GONTARD (Denis), *La Décentralisation théâtrale*, *op. cit.*, p. 141-142. Le premier CRAD est créé à Toulouse en 1945. Au moment du premier congrès des CRAD en septembre 1948, 13 centres se retrouvent pour faire le point sur l'activité menée.

en montant des pièces et en faisant appel à des troupes professionnelles. Le stage auquel participe Guy Parigot a lieu à Romagne, dans le département de la Vienne ; il est dirigé par deux instructeurs d'art dramatique, compagnons de route de Léon Chancerel, Hubert Gignoux et André Crocq. Guy Parigot rejoint ainsi la famille du théâtre des tréteaux.

Plus qu'une forme de spectacle, le théâtre est donc conçu comme une activité collective, un apprentissage commun du corps et de la parole. « Solidarité », « communauté », « équipe », « famille », autant de termes récurrents dans les témoignages des anciens Comédiens Routiers :

« Un climat passionné nous envoûtait tous. Il y avait le spectacle, les spectacles, mais en dehors du spectacle, chaque membre de la compagnie était responsable d'une tâche définie : la régie, les costumes, la musique, l'administration, etc. Domaine propre à chacun et incessible au sein du fonds commun, géré par le conseil et présidé par le « patron ». Nous avions un sentiment violent de l'équipe. Chacun veillait sur tous et tous sur chacun [...]. Pour les Comédiens Routiers, l'humanité se séparait en deux : ceux pour qui le théâtre était tout, et — les autres — sans importance. Nous étions habités par une morale profondément ouvrière qui exigeait de nous à la fois la vocation et le caractère ; le talent venait après ¹⁴ ».

L'histoire de la naissance du Centre dramatique de l'Ouest peut parfaitement s'analyser sur ce modèle des Comédiens Routiers, comme l'histoire d'une amitié théâtrale, faite de rencontres et d'échanges artistiques. La première a lieu en 1938 : Jean-Louis Bertrand, jeune avocat passionné de théâtre, fait la connaissance de Guy Parigot à l'occasion de la représentation des *Fourberies de Scapin*, à la fête scout de Rennes, pièce dans laquelle joue justement Guy Parigot. Les deux hommes fréquentent les mêmes lieux. Ils échangent sur le théâtre et se découvrent une conception commune du jeu théâtral et un même désir de renouveler le répertoire. Guy Parigot raconte dans ses mémoires le rôle-clé joué par Jean-Louis Bertrand :

« Avec mes camarades, nous le rencontrions parfois au café de l'Europe, au coin de la rue Jean-Jaurès et du quai Chateaubriand. Poète, passionné de théâtre, des rencontres avec lui, l'idée d'un travail théâtral qui s'inscrirait dans cet esprit de jeu inspiré de la *Comœdia dell'Arte*, se faisait jour peu à peu ¹⁵ ».

Le projet prend forme pendant l'hiver 1940 avec la naissance de la troupe de théâtre amateur des Jeunes Comédiens. Dans ses mémoires, Guy Parigot met en avant le contexte curieusement favorable de la guerre et de la défaite de 1940. Dans cette période difficile en effet, plus qu'une quelconque ambition de révolution sur le répertoire théâtral, ce sont l'amitié et le désir de jouer ensemble qui motivent les Jeunes Comédiens :

14. Témoignage de Maurice JACQUEMONT, « Sept Comédiens routiers se souviennent... », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, vol. 2, 1968, p. 178.

15. PARIGOT (Guy), *En scène !...*, *op. cit.*, p. 14.

« Il fallait se serrer pour avoir chaud, pour espérer, pour vivre... la nuit, l'épaisse nuit... Alors dans cette ombre naquit notre théâtre, une idée de gosse qui éclatait d'un seul coup. Il fallait jouer quand même au milieu des jours morts. La partie commença donc. Ligne de départ la pauvreté. Rien dans les mains, rien dans les poches. Comme accessoires une chaise, trois planches, une fleur... Nous fûmes quatre, cinq, puis six et sept. D'autres arrivèrent encore. Chacun trouvait sa place, s'installait, fumait. Et puis un soir on fit la courte échelle le long du théâtre municipal (car le jeu continuait) mais malgré tout le cœur battait. Il s'agissait d'un rendez-vous avec l'ogre, c'est-à-dire le public. L'ogre fut charmant, il avala *Les Jours heureux* sans hoquets, sans bavures. Il est vrai que le plat était léger et enfantin. Les Jeunes Comédiens naquirent de cette première et confortable digestion ¹⁶. »

Pour pouvoir jouer, la troupe loue un local à Rennes où en fin de journée tous se retrouvent pour choisir les pièces, répéter et monter les décors. Les Jeunes Comédiens devient une compagnie de théâtre amateur, tout à fait indépendante des structures existant à Rennes au début de la guerre — la troupe de théâtre universitaire et le conservatoire d'art dramatique. Ils produisent leurs propres pièces, et en accueillent d'autres, comme la troupe de Maurice Jacquemont *Les Quatre saisons*, *La Roulotte* d'André Clavé, ou la *Compagnie du Regain* de Christian Casadesus. Toutes ces troupes appartiennent à la famille des tréteaux et sont unies par une même conception artistique : théâtre itinérant et travail d'équipe. Ce faisant, le réseau d'amitiés théâtrales locales s'élargit non seulement à d'autres territoires, mais également à d'autres projets artistiques, dont certains sont professionnels. Ce sont ces liens tissés avec les autres troupes de théâtre implantées sur le territoire qui permettent aux Jeunes Comédiens de se faire connaître des professionnels du théâtre comme Maurice Jacquemont, André Clavé, appelés à jouer un rôle majeur dans l'action décentralisatrice menée à la Libération.

Les années d'après-guerre sont les années du développement et de la formalisation du projet artistique des Jeunes Comédiens en tant que compagnie théâtrale *amateur expérimentée*. L'activité amorcée pendant la Seconde Guerre mondiale se structure et s'organise. Plusieurs spectacles sont montés : des pièces de Géraldy, Courteline, Jean-Louis Bertrand, une adaptation d'*Hamlet* — *Le Fauve* —, *La Demande en mariage* de Tchekhov, *Les Fourberies de Scapin* de Molière. La troupe aborde tous les genres théâtraux, chaque pièce étant prétexte à une réflexion sur le sens de la pratique théâtrale.

L'absence de cursus précis sanctionné par un diplôme implique donc de s'interroger sur les modalités de la reconnaissance des compétences artistiques des hommes de théâtre. De ce point de vue, l'intégration à une *famille théâtrale* et le parrainage d'un aîné sont, nous l'avons vu, des signes de recon-

16. *Ibid.*, p. 15.

naissance informelle des compétences artistiques de l'apprenti comédien. Mais cette reconnaissance des pairs peut être aussi beaucoup plus formalisée : elle constitue alors un « ticket d'entrée » dans l'univers théâtral professionnel.

*La reconnaissance des pairs, un « ticket d'entrée »
dans l'univers théâtral professionnel*

Dans sa forme la plus institutionnalisée, la reconnaissance des pairs passe par l'obtention d'un prix artistique, signe de la qualité de la production artistique proposée. Créé en 1946 par la direction générale des Arts et des Lettres, le Concours des jeunes compagnies rassemble ainsi, tous les ans à Paris, l'ensemble des acteurs qui comptent en matière de théâtre : les compagnies amateurs y côtoient les compagnies professionnelles ; les auteurs, les metteurs en scène et les comédiens sont réunis dans un seul et même lieu. La critique théâtrale parisienne assiste directement aux représentations. Le jury est composé de personnalités éminentes du monde théâtral et critique de Paris, comme Jacques Hébertot et Paul-Louis Mignon. Présents trois ans de suite à ce concours, les Jeunes Comédiens vont s'y faire connaître et reconnaître. En 1946, ils proposent la pièce de Milosz, *Miguel Manara*, publiée en 1912, et obtiennent le prix du *Figaro*. Ils reviennent en 1947, avec cette fois une pièce de Jean-Louis Bertrand, *Merlin et Viviane* — « farce poétique ayant pour décor la forêt de Brocéliande et qui marque notre volonté de susciter des auteurs », écrit Guy Parigot¹⁷ —, et remportent le prix Amateurs de province. L'année suivante, c'est la pièce de Jean-Louis Bertrand, *Ça ne sert à rien de tuer un homme* qui est créée et jouée. Comme en 1947, en montant une pièce écrite par un écrivain non reconnu, les Jeunes Comédiens multiplient les risques. Mais, retenue dans la phase éliminatoire, la pièce est jouée une seconde fois le 3 juillet, au Théâtre Charles-de-Rochefort à Paris. Les Jeunes Comédiens sont alors classés, comme en 1947, au premier rang des troupes amateurs de province, si bien que le jury doit alors trancher entre eux et les Parisiens de la Maison des Lettres de Paris : ce sont finalement les Rennais qui l'emportent. Le journal *Ouest-France* rend compte avec force détails de leur aventure, révélant tout son enjeu symbolique :

En bloc tous les artistes rennais sont à féliciter et la difficile critique parisienne ne leur ménagea pas ses applaudissements, et leur dispensa même ses félicitations après le baisser de rideau. [...] Les Jeunes Comédiens, compagnie d'amateur, dament le pion à nombre de professionnels. N'est-ce pas là le plus beau compliment que l'on puisse leur offrir après cette admirable soirée¹⁸ ?

En 1948 la compagnie des Jeunes Comédiens est donc une compagnie reconnue par le milieu théâtral parisien, franchissant ainsi un pas supplémentaire

17. PARIGOT (Guy), *En Scène !...*, op. cit., p. 22.

18. *Ouest-France*, 2 juin 1948.

vers la professionnalisation. En outre, l'intensification de la production artistique de cette fin des années 1940 entraîne un développement de l'organisation administrative de la troupe. La démarche des Jeunes Comédiens est alors, en ce sens aussi, une démarche professionnelle. En effet, ils constituent une association loi 1901, avec à sa tête un bureau, composé d'un président, d'un secrétaire, d'un administrateur et de deux délégués aux questions artistiques (qui sont en fait les metteurs en scène). Le budget de fonctionnement, pour sa part, augmente progressivement et atteint environ 1 million de francs à la fin des années 1940 ; mais l'association étant évidemment « à but non lucratif », les bénéfices sont versés à des œuvres caritatives. Grâce au statut associatif, la jeune troupe franchit un pas de plus vers la formalisation de son activité. Cela dit, on ne doit pas perdre de vue qu'un tel statut permet et nécessite le développement parallèle d'une activité professionnelle. Guy Parigot est clerc de notaire et journaliste, Jean-Louis Bertrand avocat, Robert Merle (auteur de nombreux textes pour la troupe) est professeur d'anglais et Roger Guillo ouvrier. Nombreux sont aussi les étudiants qui font du théâtre par passion ou par plaisir.

À la fin des années 1940, la compagnie des Jeunes Comédiens de statut amateur a donc déjà certaines caractéristiques d'une compagnie professionnelle : des compétences artistiques mais aussi organisationnelles (à savoir la spécialisation des tâches et la répartition des rôles pour assurer le fonctionnement administratif et artistique), la qualité du répertoire aussi, l'importance du temps consacré à l'activité théâtrale enfin. Si le statut reste amateur, la démarche de travail est professionnelle. Comme l'écrit Guy Parigot « à ce moment précis de notre histoire, la compagnie — bien qu'ayant un statut amateur — est fortement structurée ¹⁹ ». On le voit donc bien, on ne peut pas faire de la compétence artistique et de l'organisation de l'activité les seuls critères de distinction entre l'amateur et le professionnel. C'est plutôt l'identité d'*amateur expérimenté* qui qualifie les membres de la troupe en 1949, au sens où ce dernier, tout en développant certaines qualités du professionnel garde certaines caractéristiques de l'amateur, et tout particulièrement la liberté de création et d'action. Ainsi s'explique qu'au moment où se pose la question de la création d'un centre dramatique à Rennes, au moment où les *amateurs expérimentés* que sont les Jeunes Comédiens se trouvent face au choix de la professionnalisation, tous ne franchissent pas le pas. C'est le cas de Jean-Louis Bertrand, qui, quoique directeur et auteur dramatique reconnu par la *profession*, souhaite préserver son statut d'amateur pour poursuivre son activité professionnelle d'avocat.

Mais à l'inverse, certains se sentent à l'étroit dans la troupe, et estiment être parvenus à la limite de ce qu'ils pouvaient faire au sein d'une formation amateur :

19. PARIGOT (Guy), *En scène !...*, *op. cit.*, p. 24.

Les Jeunes Comédiens connaissent actuellement un plafonnement. Ils ont l'impression que, tout au moins sur le plan du public et sur le plan de l'activité générale, ils ne peuvent dépasser le point où ils sont arrivés. Une autre solution permettant de sauter cet obstacle serait à souhaiter,

peut-on lire dans le rapport rédigé en 1949 par Guy Parigot et Jean-Louis Bertrand ²⁰.

Qu'est-ce qui va alors permettre le passage du statut d'*amateur expérimenté* à celui de professionnel du théâtre ? La réponse ne fait aucun doute : l'indépendance économique. Les membres du Centre dramatique de l'Ouest, jusque là amateurs et bénévoles au sein de l'association des Jeunes Comédiens, vont à présent vivre de leur art. C'est ainsi que Roger Guillo cesse d'être ouvrier, que Guy Parigot abandonne son activité de notaire et de journaliste, etc. Tous deux, et d'autres encore, deviennent des professionnels du théâtre, en tant qu'ils en vivent.

Mais pour vivre de son activité de comédien ou de metteur en scène, l'artiste doit trouver un soutien financier extérieur. Le mécénat privé s'avérant insuffisant pour financer tous les projets et assurer la pérennité de l'action engagée, il doit se tourner vers les pouvoirs publics, et au premier chef vers l'État, afin d'obtenir des subventions. Autrement dit, cette question de l'indépendance économique pose aussitôt celle de la subvention publique. Celle-ci doit en effet permettre à l'artiste de ne plus se soucier, au quotidien, de ses conditions matérielles, et lui donner ainsi l'espace de liberté nécessaire à la création. Or, en 1945, il n'est pas fréquent de voir le projet d'une activité théâtrale subventionné par les pouvoirs publics, qui plus est en province. Et pourtant, c'est bien l'attribution d'une subvention par l'État et par la municipalité de la ville de Rennes qui va permettre la naissance du Centre dramatique de l'Ouest et partant offrir la possibilité à ses membres de vivre entièrement de leur activité théâtrale.

Le Centre dramatique de l'Ouest : une action publique nationale et locale en faveur du théâtre

« Pourquoi les pouvoirs publics aident-ils le théâtre ? » s'interroge Émile Copfermann en 1969 ²¹. En 1945, l'intervention de l'État et des collectivités locales en faveur du théâtre ne va pas de soi. Secteur par nature déficitaire, le spectacle vivant fait pourtant l'objet d'une attention particulière du gouvernement et de certaines municipalités – dont celle de Rennes – au moment de la Libération. L'objet de ce deuxième point est d'analyser la naissance du

20. Archives personnelles de Guy Parigot. *Projet de création d'un Centre dramatique de l'Ouest*, par Hubert GIGNOUX, 1949, p. 18.

21. COPFERMANN (Émile), *Le Théâtre populaire pourquoi ?*, Paris, Maspéro, p. 43.

Centre dramatique de l'Ouest en tant qu'action publique ; donc de réfléchir à la légitimité d'une intervention des pouvoirs publics en matière culturelle, d'examiner précisément la position de l'État dans les années 1950, ainsi que celle des acteurs publics locaux.

La légitimité d'une intervention publique en matière culturelle

Comment justifier le financement du secteur artistique ? L'investissement culturel est évidemment improductif si l'on raisonne en des termes strictement comptables : il n'y a pas de *bénéfices*, aussi ne peut-on pas compter sur le remboursement des sommes avancées. On constate même une forme d'incompatibilité entre le marché et la culture, justifiant l'intervention de l'État dans ce secteur par le désir de maintenir une activité frappée de toute façon d'une insolvabilité croissante.

L'objectif ici n'est pas de réinterroger cette opposition entre l'art et l'argent, mais de comprendre le contexte de l'intervention de l'État dans les années 1950. Celle-ci est effectivement fondée sur la nécessité de développer un secteur d'activité qui ne soit pas trop dépendant du marché, de favoriser des projets artistiques qui ne pourraient pas voir le jour sans le soutien financier des pouvoirs publics, mais sur fond de démocratisation culturelle. Cet interventionnisme s'inscrit en effet dans le contexte général de l'après Seconde Guerre mondiale, qui est celui de la reconstruction et de l'affirmation d'un État providence, légitimé par les sacrifices imposés pendant la guerre à la population, et qui se traduit notamment, en 1946, par la naissance de la Sécurité sociale. La période est donc propice à la présence de l'État dans de nombreux secteurs, aussi peut-on avec Dominique Schnapper, s'interroger sur l'existence d'un « État providence culturel ²² », visant comme dans les autres secteurs de l'action publique à corriger par les mécanismes de solidarité les effets du marché. Finalement, qu'il s'agisse de la protection sociale ou du secteur culturel, le principe est le même : le marché ne doit pas être le seul agent de régulation ; l'État doit, de façon directe ou indirecte compenser les effets d'une logique strictement économique. Il s'agit bien d'assurer l'égalité réelle de tous les individus, ici l'égalité d'accès aux biens culturels. La logique est donc celle de la démocratisation culturelle, et de la culture instituée en service public. Bien sûr, c'est en analysant les années Malraux que Dominique Schnapper analyse le développement de l'État providence culturelle ; mais si l'on s'intéresse au secteur du théâtre, la question se pose dès les années 1950, qui voient naître le théâtre décentralisé, car alors, tout en restant État mécène, commanditaire d'œuvres artistiques, l'État, devient aussi État protecteur, assurant la protection sociale des artistes et État régulateur, développant un

22. SCHNAPPER (Dominique), « Quelques réflexions de profane sur l'État-providence culturelle », *Hermès*, 20, 1996, p. 49-58. *Id.*, « De l'État-providence à la démocratie culturelle », *Commentaire*, 68, Hiver 1994-1995, p. 889-895.

marché des services artistiques. Si l'on considère avec Dominique Schnapper, qu'une politique publique « répond à la demande d'acteurs qui font reconnaître comme légitime que la puissance publique intervienne dans un secteur de la vie sociale, en édictant un ensemble de normes et en allouant des ressources ²³ », force est d'admettre que c'est effectivement le cas dans les années 1950. Le réseau des hommes de théâtre de la famille des tréteaux, dont nous avons analysé la structuration, est bien en demande d'une intervention des pouvoirs publics.

*La décentralisation dramatique de Jeanne Laurent,
sous-directrice des Spectacles et de la Musique*

Le décret du 18 août 1945, qui définit les attributions de la direction des Spectacles et de la Musique, traduit la volonté du gouvernement de développer une action de diffusion artistique. Si le gouvernement du Front populaire et son ministre de l'Éducation nationale, Jean Zay, dénoncent en 1936 la dégénérescence du secteur du théâtre, dominé par des logiques strictement financières ²⁴, il faut attendre la politique de décentralisation dramatique de Jeanne Laurent pour qu'une action organisée en faveur du théâtre soit mise en œuvre. Elle repose sur trois éléments : des objectifs, des financements et des mesures concrètes. Elle est en outre très spécifique, puisque fondée sur une volonté décentralisatrice.

L'action de Jeanne Laurent ²⁵ en faveur du théâtre, ce sont donc d'abord des objectifs de diffusion artistique, inscrits dans une logique d'action nationale d'intervention en matière de théâtre. Si le décret du 18 août 1945 fait explicitement de la décentralisation artistique une attribution de la direction

23. *Ibid.*, p. 50.

24. ORY (Pascal), *La Belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Plon, 1994.

25. Chartiste « atypique », Jeanne Laurent entre dans l'administration de l'Éducation nationale dès 1930, en tant que rédacteur auxiliaire. Titularisée en mars 1931, elle se voit confier le secrétariat de la Commission nationale des monuments historiques, puis elle devient le sous-chef du Bureau de la musique, des spectacles et de la radiodiffusion le 1^{er} juillet 1939. Durant l'entre-deux-guerres, elle est sensible aux évolutions intellectuelles du temps, apprenant et se formant au contact d'hommes comme Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale du Front populaire et porteur d'idées nouvelles. Pendant la guerre, elle est affectée au Secrétariat général aux beaux-arts, participe aux travaux de diverses commissions chargées d'étudier la réorganisation de la vie théâtrale et prend connaissance des différents projets élaborés sous l'influence de Jacques Copeau ou Charles Dullin. C'est précisément dans ce sens qu'elle va orienter son action dans les années d'après-guerre. Elle est alors nommée sous-directrice aux Spectacles et à la Musique auprès d'Edouard Bourdet, puis d'André Obey, lequel accepte la direction de la Comédie Française dès le mois d'octobre 1945 et ne sera pas remplacé. Pour des précisions sur Jeanne Laurent et son action, voir DENIZOT (Marion), *Jeanne Laurent, sous-directeur des théâtres Spectacles et de la Musique (1946-1952). Contribution à une histoire politique et culturelle de l'intervention de l'État en matière théâtrale*, thèse de doctorat en arts du spectacle, Paris X, 2002.

des Spectacles et de la Musique, il ne constitue cependant qu'une simple déclaration d'intention. Aussi Jeanne Laurent va-t-elle lancer une véritable action publique, sous-tendue par des objectifs précis en matière de diffusion et de création artistique. À l'époque, le secteur du théâtre connaît de réelles difficultés. Jean-Pierre Rioux²⁶ parle de la « déliquescence du milieu théâtral parisien » et de la « crise ouverte du théâtre en province » : les tournées Karsenty et Baret constituent ainsi l'offre unique d'un « théâtre marchandise » proposée à une faible clientèle provinciale. Cette situation, fortement dénoncée par les hommes de théâtre pendant l'entre-deux-guerres, va éveiller l'intérêt des pouvoirs publics et entraîner la mise sur agenda de la question du théâtre. C'est donc en réponse à un problème donné que Jeanne Laurent définit son action de décentralisation dramatique : implanter dans les villes de province une troupe de théâtre permanente subventionnée — un centre dramatique — afin de faire connaître à la population régionale un répertoire de qualité.

Il est possible d'identifier un véritable parti pris esthétique, puisque tous les directeurs des centres sont issus de la famille du *théâtre des tréteaux* ; c'est cet esprit que Jeanne Laurent souhaite donc insuffler aux centres dramatiques :

La centralisation a appauvri la France. La décentralisation c'est le réveil des vocations et c'est un enrichissement sur le plan de la formation. Le travail en troupe, mais voyons, Molière, Shakespeare ne faisaient pas autre chose ! À Paris, les Jeunes Comédiens travaillent une interprétation déterminée pour une pièce déterminée. En province, ils pourront jouer plusieurs pièces la même année et c'est une bonne chose²⁷.

À cela s'ajoute une démarche de démocratisation de la culture, c'est-à-dire la volonté de briser tout à la fois le privilège géographique de Paris et le privilège social qui réservait le théâtre à une minorité. L'activité théâtrale est par ailleurs conçue comme une activité complète, mobilisant comédiens, auteurs, mais aussi techniciens et décorateurs. Et c'est tout ce vivier créateur que Jeanne Laurent entend mobiliser :

La province n'avait plus d'activité créatrice. Il fallait la réveiller. Par quels moyens ? Par des foyers artistiques ayant un double but : jouer le répertoire à l'aide d'une troupe stable et grâce à des comédiens aptes à s'exercer dans les meilleures conditions, créer les œuvres d'auteurs vivants [...] À talent égal, on prend le décorateur sur place, ou bien on donne la préférence à un artiste originaire de la région. Et même si le décorateur est parisien il prend contact et fait ressusciter l'artisanat du théâtre. Oui, c'est bien le réveil de la province par le texte et par toutes les activités annexes²⁸.

26. RIOUX (Jean-Pierre), « Le théâtre national de la décentralisation », dans ABIRACHED (Robert) (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, t. 1, *op. cit.*, p. 55-67.

27. Jeanne LAURENT, entretien au journal *Ouest-France*, 9 novembre 1949.

28. *Ibid.*

Il est bien clair qu'une telle démarche dépasse la simple diffusion de pièces du répertoire, telle qu'elle était jusque là assumée par les tournées Baret et Karsenty. Pour la mettre en œuvre, Jeanne Laurent doit encore trouver les fonds nécessaires, et fait pour cela adopter le principe de la subvention. La ligne budgétaire qu'elle obtient représente certes peu de chose ²⁹, mais elle a le mérite d'exister et surtout traduit son volontarisme. Enfin, l'action de Jeanne Laurent consiste en mesures concrètes : la création du Concours des jeunes compagnies en 1946 et l'Aide à la première pièce en 1947 ; deux outils essentiels, attendu que la difficulté majeure est alors d'identifier les troupes et les hommes de théâtre capables de porter le projet d'implantation des centres dramatiques. Or, nous l'avons vu, en se produisant au Concours des jeunes compagnies les Jeunes Comédiens se font connaître et reconnaître. Celui-ci apparaît donc comme un lieu d'identification et de formulation des problèmes, voire d'invention des actions à mener. Dans le cas qui nous intéresse, le Centre dramatique de l'Ouest, c'est dans le cadre de ce concours que les Jeunes Comédiens, désireux de devenir professionnels prennent conscience de l'opportunité que représente la politique de Jeanne Laurent ; et que, réciproquement Jeanne Laurent reconnaît dans l'Ouest un terrain propice à la mise en place d'un centre dramatique.

On le voit, une interprétation volontariste, qui insiste sur le rôle des hommes et de leurs décisions, s'avère pertinente pour rendre compte des événements de l'après-guerre : « En 1946, la décentralisation théâtrale n'est pas neuve en tant qu'idée, mais en tant que volonté. Je veux dire en tant que volonté politique, volonté d'État », écrit Hubert Gignoux dans ses mémoires ³⁰. Ceci étant, si Jeanne Laurent a clairement affiché sa volonté de mener une action de décentralisation dramatique, en vue d'irriguer l'ensemble du territoire français, d'encourager l'éveil artistique de la province et d'aller à la rencontre de la population, « l'apparente rationalité de la politique théâtrale mise en place à la Libération ne doit pas faire illusion ³¹ ». Jeanne Laurent a fixé un cadre d'action, mais elle a procédé par « tâtonnements » ; elle ne fait d'ailleurs pas l'unanimité au sein du gouvernement et est l'objet de nombreuses critiques dans le milieu théâtral parisien. En outre, l'État s'abstient de définir des normes rigides, dont témoigne l'absence de cahiers des charges qualifiant *a priori* les missions des centres, la multiplicité des statuts adoptés — association loi 1901, SARL, SCOP —, mais aussi la recherche que représente à chaque fois le choix du directeur. Enfin, dans le cas rennais, le projet de centre dramatique est celui des hommes de théâtre eux-mêmes, des *amateurs*

29. En 1952, 73 200 000 F sont accordés aux 5 centres dramatiques, contre 346 000 000 F pour les seuls Théâtre national populaire et Comédie Française de la ville de Paris.

30. GIGNOUX (Hubert), *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau, Léon Chancerel, les Comédiens routiers, la décentralisation dramatique*, Lausanne, L'Aire théâtrale, 1984, p. 309.

31. DENIZOT (Marion), *Jeanne Laurent, le théâtre et les arts*, Publications du Château de Kerjean, 1997, p. 32.

expérimentés, membres de la troupe des Jeunes Comédiens. Ce fort ancrage territorial facilite le développement de l'institution culturelle et constitue une ressource essentielle pour Jeanne Laurent.

Pour toutes ces raisons, la phase dite de mise en œuvre de l'action publique ne doit donc pas être considérée comme la simple application d'une action définie au niveau central ; elle s'inscrit dans la continuité de la décision prise en amont et constitue plutôt un moment de précision du contenu et des modalités de l'action publique.

Le soutien des acteurs politiques locaux

C'est pour cette raison que Jeanne Laurent recherche l'adhésion des acteurs locaux ; leur appui, le succès ou l'échec de ses démarches conditionnent pour une large part le futur cadre d'implantation des troupes. À Rennes en tout cas, Jeanne Laurent est non seulement soutenue par les hommes de théâtre locaux, mais également par la municipalité, qui décide d'aider à la naissance du Centre dramatique de l'Ouest en lui accordant, à partir de 1949, une subvention annuelle de 2 000 000 F. La question est ici de comprendre comment et pourquoi la municipalité rennaise a fait le choix de subventionner ainsi une action culturelle, choix *a priori* étonnant quand on sait que ce secteur ne figure pas, dans les années 1950, parmi les priorités des élus locaux. En fait, c'est le volontarisme d'Henri Fréville qui s'avère ici déterminant.

Agrégé d'histoire, universitaire, Henri Fréville s'est engagé très tôt en politique : membre du MRP, il est élu conseiller municipal en 1947, chargé des Enseignements secondaire et supérieur et des Beaux-arts, puis maire en 1953. Il devient également conseiller général, député, et sénateur, aussi est-ce bien un homme d'étoffe nationale qui défend le projet d'implantation d'une troupe permanente à Rennes en 1949.

La trajectoire d'Henri Fréville éclaire ses engagements politiques. Il est arrivé à Rennes en 1932, en tant que professeur au lycée de garçons. Il a décidé de poursuivre ses études, parallèlement à son activité et s'est pris de passion pour l'histoire de la Bretagne. Sa thèse porte précisément sur l'Intendance de Bretagne, sujet qui l'a amené à fréquenter assidûment les documents d'archives, à défricher l'histoire économique et sociale de la région. Un peu plus tard, l'expérience de la guerre et l'entrée dans la Résistance ont fortifié en lui le besoin d'enseignement public. C'est pourquoi, à la Libération, son mandat d'adjoint tombe à point nommé : il permet à l'homme de s'impliquer plus que jamais au service de la cité, tout en préservant son penchant naturel — puis sciemment entretenu — pour les questions culturelles.

Dès 1949, les membres de la municipalité réfléchissent aux possibilités de développement urbain de la ville. En avril, Yves Milon propose la constitution d'une première réserve foncière de 27 hectares dans le sud de Rennes, destinée

à accueillir un stade omnisports, un parc public et un lycée. Cela traduit chez lui une conception nouvelle du développement urbain, fondée sur l'anticipation et la prospective, les investissements prévus pouvant apparaître secondaires, voire improductifs, et ne suscitant pas forcément l'adhésion. Il en va de même de la délégation confiée à Henri Fréville : le domaine de l'enseignement secondaire et supérieur, comme celui des beaux-arts, sont de ceux pour lesquels se pose la question des locaux, de l'adaptation des équipements aux besoins de la population et au projet de développement urbain. C'est ainsi que la Ville de Rennes acquiert en 1948 un hôtel particulier, boulevard Sévigné, à l'intention du recteur d'Académie. De même, l'année suivante, elle décide de procéder à la reconstruction des locaux de l'école de médecine et de pharmacie afin d'y implanter une faculté mixte, à l'agrandissement de la faculté des sciences, à la construction d'une nouvelle faculté de droit, indispensable pour répondre aux besoins de l'enseignement moderne et de la recherche : « Dans tous ces domaines, nous tenions, ainsi, à confirmer Rennes dans son caractère de grande ville universitaire ³² », conclut Henri Fréville. Toujours dans le même esprit, il œuvre au développement artistique de la ville soit en améliorant la compétence du personnel ³³, soit en favorisant la diffusion culturelle. Ce souci de démocratiser la culture se concrétise par la rénovation du musée, ainsi que celle du théâtre municipal, mais aussi la reconstruction de la bibliothèque municipale en 1951, ou encore le projet d'une maison de la radio avec l'acquisition de terrains en centre ville en vue d'une réalisation en deux temps (1952-1953 puis 1960-1962), le soutien au ciné-club de la Chambre noire de l'abbé Lemarchand, ou enfin l'implantation d'une troupe de théâtre professionnelle à Rennes.

C'est ainsi qu'Henri Fréville se lance, à la fin des années 1940, dans la défense du projet de création d'un centre dramatique. Le 26 octobre 1949, la question de l'adhésion de la ville de Rennes est abordée par le conseil municipal. Le projet lui-même, formulé par les membres des Jeunes Comédiens et Jeanne Laurent, est alors bouclé. La veille, cette dernière est d'ailleurs venue le défendre elle-même auprès de la municipalité rennaise (voir l'encadré I). Se pose alors la question du soutien financier.

Il faut dire que le financement des spectacles de théâtre est dès l'immédiat après-guerre un enjeu politique au sein du conseil municipal, bien avant le projet d'un centre dramatique. L'approbation du cahier des charges du théâtre municipal est ainsi l'occasion de discussions régulières et animées. À titre d'exemple, le 21 septembre 1948, un an donc avant qu'il ne soit question de la création du Centre dramatique de l'Ouest, le conseil municipal discute de

32. FRÉVILLE (Henri), *Un acte de foi*, Rennes, Imp. des nouvelles de Bretagne, 1977, p. 41.

33. Théo Lemonnier est nommé directeur de l'école des Beaux-arts en 1948. Il est enseignant mais aussi artiste, profil souhaité par Henri Fréville. Au fil des années, l'enseignement prodigué se modernise : création de chaires de décoration plane, décoration en volume, dessin d'art, art appliqué, peinture, enseignement de l'histoire de l'art.

la saison 1948-1949 du théâtre municipal et de l'octroi d'une subvention de 9 022 000 F :

M. Fréville : « Il est évident que dans les circonstances actuelles difficiles, un effort financier important est demandé à la ville de Rennes. Mais cet effort apparaît cependant indispensable si l'on veut que la capitale intellectuelle de la Bretagne continue à posséder un théâtre de qualité qui maintiendra son prestige et son renom ».

M. Graff : « J'estime qu'il serait infiniment préférable pour la ville de Rennes de dépenser cet argent autrement que pour son théâtre ».

Le maire : « Il ne faut pas oublier que le théâtre fait vivre beaucoup de gens ».

M. Graff : « Le cinéma aussi »³⁴.

On le voit dans cette discussion, c'est la légitimité même d'une intervention publique en faveur du théâtre qui est interrogée par le conseiller MRP Georges Graff. Le nombre d'abonnés (300) lui semble en effet bien faible par rapport au nombre d'habitants de la ville de Rennes (115 000). Par ailleurs, il oppose au théâtre le cinéma, dont le développement profite, selon lui, à tous, la fin des années 1940 marquant il est vrai le lancement du cinéma populaire. Quant aux arguments développés par Henri Fréville, ils illustrent la politique présentée dans ses mémoires : il invoque le prestige de la ville de Rennes, par rapport aux autres villes de l'Ouest et de France (Angers, Nantes, Bordeaux, Nancy) ; la culture apparaît donc bien comme un élément essentiel du développement local. En fait, les deux discours ne se situent pas sur le même plan : le premier rapporte le projet à la population, aux contribuables qui financent un théâtre municipal, qu'ils ne fréquentent pas toujours ; le second s'inscrit dans une perspective symbolique et à long terme, arrimé à un projet politique global.

Ce sont les mêmes arguments que l'on retrouve en 1949, lors de la création du Centre dramatique de l'Ouest. Le 26 octobre, le maire expose aux conseillers municipaux les modalités de création d'un centre dramatique à Rennes. Ce faisant, il développe toute une série d'arguments³⁵ :

– le Centre dramatique de l'Ouest s'inscrit dans une politique nationale, visant à encourager la création et la diffusion artistiques en province,

dans le but de faire connaître et de développer la vie culturelle artistique propre à chaque région de la province française, Monsieur le ministre de l'Éducation nationale s'efforce de stimuler ou de créer des centres lyriques et dramatiques, capables d'une activité artistique de qualité et dont les spectacles ne peuvent craindre la comparaison avec ceux des meilleures troupes parisiennes.

– Ce centre s'étend sur tout l'Ouest de la France :

l'action de ce centre s'étendrait sur la Bretagne proprement dite, prolongée vers l'intérieur jusqu'à Avranches et Mortain au nord, Alençon et Le Mans à l'est, Nantes et Saumur au sud.

34. Archives municipales de la ville de Rennes. Délibérations du conseil municipal.

35. *Ibid.* Délibérations du conseil municipal, 26 octobre 1949.

– Il est co-financé par les différents partenaires concernés : l'État, la municipalité et les autres collectivités locales ; mais la ville de Rennes a tout à y gagner puisque sa participation est nettement moindre que celle de l'État :

L'État assurant une subvention couvrant les 3/5 du déficit annuel après soumission et acceptation préalable du projet de budget, il est demandé aux collectivités locales d'accorder des subventions correspondant au reste du déficit, soit 1/5 à la ville choisie comme siège du centre.

Notons que le caractère déficitaire de l'activité n'est même pas discuté.

– Le *Centre dramatique de l'Ouest* constitue enfin une opportunité politique majeure pour la ville de Rennes :

la création, à Rennes, d'un Centre dramatique de l'Ouest présente un intérêt certain et ne peut que rehausser le prestige et le renom de notre cité dans le domaine culturel et artistique...

Yves Milon joue donc sur deux éléments : l'intérêt pour la ville de Rennes de s'inscrire dans une politique nationale, compte tenu du faible investissement financier du projet au regard de son coût réel, l'intérêt aussi de s'imposer comme capitale culturelle à l'échelle d'un grand Ouest. Dans le cours du débat, Henri Fréville précise la mission du Centre dramatique de l'Ouest, en insistant sur son caractère éducatif et instructif, sur sa parfaite complémentarité avec l'activité des structures de théâtre déjà existantes à Rennes et sur les similitudes de son activité avec la Comédie Française. Finalement, les différents arguments exposés par le maire et son adjoint contrent donc les critiques traditionnellement opposées au financement du spectacle vivant lors des séances du conseil municipal : coût excessif pour le contribuable et élitisme de la programmation proposée.

Quel rôle Henri Fréville a-t-il précisément joué ? En tant qu'adjoint aux Enseignements secondaire, supérieur et aux Beaux-arts, c'est lui qui a préparé le rapport présenté par Yves Milon, c'est également lui qui a négocié les modalités de création du centre avec les autres protagonistes, Jeanne Laurent et Guy Parigot. C'est encore lui qui, au long de la séance, n'a cessé de répondre aux critiques virulentes des opposants au projet. En outre, il faut bien voir que, l'adoption par le conseil municipal de Rennes du projet d'implantation d'un centre dramatique, s'inscrit tout à fait dans le prolongement de son action en faveur de la culture. C'est à la fois l'aboutissement du débat, au sein de la municipalité, sur la légitimité du soutien financier au secteur du spectacle vivant, par nature déficitaire, et le début d'une action politique locale de démocratisation de la culture et de création artistique. Pour la première fois, une troupe de théâtre composée de professionnels du théâtre locaux et nationaux est implantée à Rennes et financée par la municipalité. Il ne s'agit donc plus d'accueillir de façon ponctuelle les tournées théâtrales parisiennes dans une logique de diffusion théâtrale, mais de favoriser une dynamique de création

dramatique au sein même de la ville, et d'organiser une programmation régulière destinée aux habitants du grand Ouest. En fin de compte, Henri Fréville apparaît comme le porte-parole de Jeanne Laurent, s'employant à défendre auprès de la municipalité rennais l'action de décentralisation impulsée par la sous-directrice aux Spectacles et à la Musique. C'est donc finalement un double volontarisme politique qui sous-tend la création du CDO.

La naissance du Centre dramatique de l'Ouest à Rennes en 1949 repose donc sur deux variables, l'une professionnelle, l'autre politique. La première est le désir d'un groupe de comédiens amateurs, passionnés par le théâtre, de passer au stade professionnel. Limités dans leur activité créatrice, ils décident de monter un projet de troupe professionnelle, qu'ils soumettent aux acteurs publics afin d'obtenir des subventions. Or au même moment, commence à se poser la question d'une intervention des pouvoirs publics dans le secteur de la culture. Cette deuxième variable correspond à la rencontre de deux volontarismes politiques : l'un national (l'action de décentralisation dramatique de Jeanne Laurent), l'autre local (le soutien d'Henri Fréville, adjoint aux Beaux-arts de la ville de Rennes).

Cette naissance s'inscrit, nous l'avons dit, dans une action politique d'ampleur nationale. Celle-ci se traduit par la création de 5 centres dramatiques entre 1946 et 1952, localisés de manière à couvrir le territoire de façon aussi équilibrée que possible. Le modèle rennais est-il alors un modèle-type ? Il est patent, d'abord, qu'en raison de la faiblesse des financements disponibles, et aussi de l'importance des oppositions suscitées par son projet, Jeanne Laurent est amenée à s'appuyer systématiquement sur les ressources territoriales existantes. De là vient que le contexte local est partout déterminant dans la création d'un centre dramatique. Cela dit, la combinaison des paramètres en jeu varie et produit autant de situations locales. Dans l'Est, par exemple, où est créé le premier centre dramatique en 1946, le volontarisme politique est très fort ; plusieurs villes s'associent même pour monter le projet d'un Centre dramatique de l'Est. Jean Dasté doit en revanche quitter Grenoble, où les élus s'opposent au financement de la structure, et s'installer à Saint-Étienne, où la municipalité est au contraire disposée à l'accueillir. Sur le plan artistique, l'existence d'initiatives ou d'expériences sur le territoire facilite grandement les choses. C'est le cas à Toulouse, où Maurice Sarrazin, qui y possède déjà une troupe, se tourne tout naturellement vers Jeanne Laurent pour obtenir le statut de centre dramatique en 1949. Les ressources artistiques peuvent prendre cependant d'autres formes, car il n'existe pas toujours un homme ni un projet soutenu par la ville : dans l'est, le CDE ne s'appuie pas sur une initiative précise, mais profite plutôt du dynamisme culturel qui s'est développé dans la région pendant les années d'occupation allemande ; à Aix, la direction du centre dramatique — le dernier en date, créé en 1952 — est confiée à Gaston Baty, homme de théâtre reconnu sur le plan national et venu de Paris.

Si les configurations locales sont donc différentes, et parfois très différentes, l'histoire montre que l'ancrage territorial des institutions ainsi créées est toujours indispensable à leur développement comme à leur pérennisation. Ainsi s'explique qu'à Rennes, grâce à l'action menée par le Centre dramatique de l'Ouest grâce au dynamisme des hommes de théâtre qui le dirigent et au volontarisme d'Henri Fréville devenu maire, une Maison de la culture voit le jour dès les années 1960.

Blanche LE BIHAN-YOINOU

Ancienne élève du lycée Chateaubriand, diplômée de l'Institut d'études politiques de Rennes, Blanche Le Bihan-Youinou achève actuellement une thèse de science politique consacrée à la genèse et au développement des institutions de théâtre public nationales à Brest et à Rennes, de 1950 à 2000. Elle est, d'autre part, enseignant-chercheur à l'École nationale de la santé publique (ENSP), spécialiste des politiques sociales. Ses travaux portent sur la dépendance des personnes âgées ainsi que sur les enjeux de conciliation entre vie familiale et vie professionnelle, dans une perspective nationale et européenne.