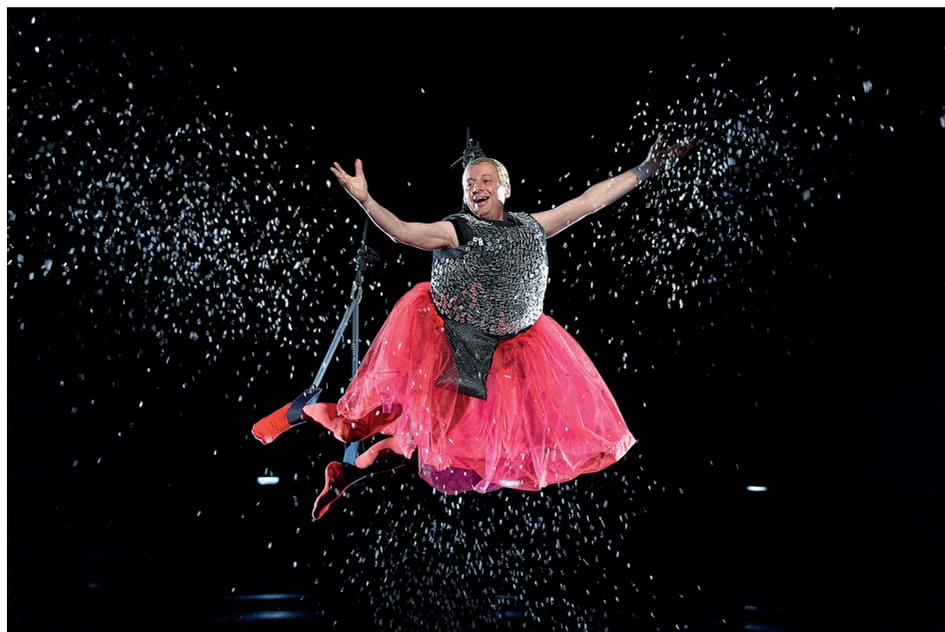


ATA LA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :
© Pierre GROBOIS 2008
Pascal Collin (la fée)
Le songe d'une nuit d'été/Ateliers Berthier
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

Les départements universitaires de théâtre comme lieux de démocratisation de l'accès aux métiers de la scène

Marie-Ange Rauch

Résumé

Les universités proposent une formation artistique financièrement accessible au plus grand nombre sans audition préalable. À cet égard, elles participent résolument d'une démocratisation de l'accès aux métiers artistiques. Dans l'attente d'une réforme qui mesurerait les enjeux de la demande de culture de toute une classe d'âge qui prétend aux formations artistiques sans bien connaître les métiers auxquels elle pourrait accéder, les études théâtrales plus spécialement évoquées dans cet article, ont développé depuis le début des années 1960 leurs spécificités et défendent aujourd'hui leurs propres objectifs qui, s'ils ne sont pas immédiatement qualifiants, participent résolument d'une amélioration qualitative de l'orientation des étudiants et de leur formation à travers de nombreux cours pratiques et théoriques. Contre une évaluation suspicieuse du potentiel préprofessionnalisant des cours théoriques, il s'agit de montrer à travers des exemples très simples les vertus d'une transmission critique de l'histoire contemporaine des théâtres en France comme discipline de connaissance, apportant des éléments de formation aux métiers du spectacle et aussi de formation éthique des futurs professionnels. Plus généralement, il s'agit de plaider pour une harmonisation des formations supérieures en arts du spectacle qui prennent garde de ne pas contribuer à la paupérisation des premières années de la formation universitaire.

Mots-clés : Études théâtrales, histoire, éthique, théâtre public, service public.

Abstract

Universities offer financially accessible artistic training open to everyone with no audition requirement. In this way, they are the cornerstone of the democratization of access to jobs in the arts. Waiting for a reform which would measure the stakes of the demand for culture in an entire age group which applies to artistic training without being familiar with the jobs it could gain access to, the theater study programs examined in this article have developed their specificities since the beginning of the 1960s and currently defend their own objectives which, while they may not confer immediate qualifications, are part of the improvement of the quality of the students' orientation and training through several courses on practice and theory. Against the skeptical evaluation of the potential of pre-professional qualifications of courses on theory, a study of very simple examples shows the virtues of the critical transmission of the contemporary history of theater in France as a discipline of knowledge contributing to an education in performance arts and the training in ethics of future professionals. More broadly, this contribution calls for the harmonization of university-level training in performance arts in order to avoid the weakening of the beginning years of higher education.

Keywords: Theater studies, history, ethics, public theater, public service.

De tous les autres métiers et même celui de l'acteur,
que je pensais naturellement être le premier de tous,
j'ai compris la dépendance et le respect qu'ils se doivent.

Louis Jouvet¹.

Un espace de structuration de l'identité professionnelle

L'université doit d'abord être regardée pour ce qu'elle est par nature : un lieu de transmission de la culture générale et de la formation à l'esprit critique et éthique des individus. Ces deux objectifs majeurs bien compris l'autorisent ensuite à se prévaloir d'une orientation professionnelle pertinente des étudiants, de la formation à la recherche et aussi de la production de savoirs. En ce sens, son enseignement de masse peut contribuer efficacement à la formation de professionnels des arts du spectacle fiers et heureux de leurs métiers car conscients de leur apport artistique et de leur rôle social.

Même s'ils n'ont à ce jour — faute de moyens conséquents — ni un nombre de cours spécialisés réguliers et progressifs suffisant, ni une notoriété qui puisse rivaliser avec celles des écoles privées ou supérieures, les enseignements en études théâtrales à l'université sont désormais assurés en partie par divers professionnels chargés de cours (comédiens, auteurs, dramaturges, metteurs en scène, scénographes, régisseurs, administrateurs, responsables des relations avec les publics, critiques, etc.²) offrant autant d'approches des différents savoir-faire liés à l'exercice des métiers de la scène³.

Les évaluateurs ne manquent pas de souligner qu'il faudrait améliorer la cohérence de ces approches techniques et veiller à l'harmonisation des cours pratiques entre les différentes universités d'un même territoire géographique. Reste qu'il faut souligner (toutes les occasions étant bonnes), que les universités proposent une formation artistique financièrement accessible au plus grand nombre sans audition préalable. À cet égard, elles participent résolument d'une démocratisation de l'accès aux métiers artistiques qui doit être défendue. En effet, dans l'attente d'une réforme qui

1. JOUVET (Louis), « Préface » dans SABBATINI DE PESARO (Nicola) *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (1638), traduit de l'italien par Marie Canavaglia, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1977.

2. L'effort ayant porté ces dernières années sur la recherche à partir du master, la formation artistique des trois premières années universitaires souffre, comme les autres formations universitaires, de carences qui ne cessent de s'aggraver. En arts, le niveau licence manque en particulier de dotation en heures complémentaires qui permettrait l'organisation de cours intensifs avec des professionnels de premier plan en dehors des cours hebdomadaires. Le statut de ces intervenants reste toujours à étudier qui permettraient une rémunération plus attractive.

3. Le département théâtre de Paris 8 propose pour sa part un nombre égal de cours théoriques et de cours pratiques au long des trois années de licence.

mesurerait les enjeux de la demande de culture de toute une classe d'âge qui prétend travailler dans le domaine de la culture sans bien connaître les métiers auxquels elle pourrait accéder, les formations artistiques universitaires et plus spécialement les études théâtrales évoquées ici, ont développé depuis le début des années 1960⁴ leurs spécificités et défendent aujourd'hui leurs propres objectifs qui, s'ils ne sont pas immédiatement qualifiants, participent résolument d'une amélioration qualitative de l'orientation des étudiants et de leur formation.

Proposant des intervenants qui appartiennent à différents pays et à diverses écoles esthétiques, l'espace universitaire est par nature un lieu de métissage social et culturel. Il est aussi un lieu d'expérimentations où peuvent s'exposer des esquisses artistiques dégagées, autant que faire se peut, des urgences de la représentation, du financement et de la production. Les ateliers de pratiques universitaires, favorisant la constitution de groupes de recherche étudiants, ne s'affirment jamais uniquement comme des lieux de formation technique ou de préparation et de répétition d'un spectacle. Ils n'organisent d'ailleurs pas systématiquement de restitution d'atelier de fin de semestre au sens de présentation publique d'une promotion d'artistes. Au contraire, en restant des laboratoires protégés des évaluations extérieures, les enseignements universitaires, où les futurs professionnels (étudiants, élèves des écoles supérieures et professionnelles, etc.) ne risquent pas de désaveu absolu, se donnent les moyens de réfléchir collectivement à la fois aux savoir-faire et au savoir être de chaque métier du spectacle afin d'en envisager toutes les implications artistiques, mais encore humaines, sociales et politiques.

La méthode et les programmes des formations artistiques universitaires sont aujourd'hui bien rodés, qui combinent les initiations aux techniques des métiers de la scène et les modes d'approche théorique du fait théâtral, afin que chaque étudiant puisse progressivement constituer sa propre boîte à outils intellectuels pour choisir, puis habiter un métier dont il pourra défendre les compétences. À Paris 8, les disciplines artistiques sont significativement regroupées au sein de l'Unité de formation et de recherche (UFR) arts, philosophie, esthétique créé en 1984. En se préoccupant d'établir des liens constants entre pratiques, théories et recherches, la formation universitaire est un espace de structuration de l'identité

4. L'Institut d'études théâtrales (IET) fut créé à l'initiative de Jacques Schérer, en 1959. Le département théâtre du Centre expérimental de Vincennes, ouvert à la rentrée 1969 sous la direction d'André Veinstein a longtemps été le seul à disposer d'une salle de spectacle équipée et des moyens techniques pour proposer des cours pratiques. Autrefois désignés comme une particularité de l'enseignement vincennois, les cours pratiques sont aujourd'hui proposés dans la plupart des départements d'études théâtrales en plus ou moins forte proportion.

professionnelle, précisément parce qu'elle fait toujours la part belle à l'analyse historique, esthétique et politique des œuvres, à la pensée critique sur la place et fonction sociale du comédien, du metteur en scène, de l'administrateur, du spectateur, sur une constitution réfléchie du public, sur l'identité et l'avenir des équipements artistiques.

Une forte demande cours pratiques

De nombreuses émissions de télévision et diverses formations du comédien proposent de travailler à l'amélioration de l'image de soi, de l'expressivité du corps et à l'extension des capacités artistiques. En regard d'une sorte de course à la créativité, les cours d'initiation pratiques sont évidemment très demandés et les cours théoriques risquent d'être vécus par de nombreux jeunes gens comme le passage, pour ne pas dire le pensum, obligé de leur formation universitaire. Par ailleurs, comparé aux enseignements qui affichent les signes de la modernité (par exemple, en se cristallisant sur l'essor du numérique sur les scènes contemporaines) ou sur leurs résonances éducatives censées favoriser les embauches (comme la relation à l'animation socioculturelle, à l'art-thérapie, etc.), les cours plus classiques (littérature, approches des œuvres, histoire du théâtre, etc.), paraissant éloignés des contraintes de l'insertion professionnelle, sont souvent envisagés par les étudiants, voire certains formateurs, comme des vestiges disciplinaires constitutifs d'un académisme désuet. Aux marges des injonctions d'utilité à court terme, soupçonnés d'être trop spécialisés, voire franco-centrés⁵, ces cours perdraient de leur intérêt dans le programme d'un enseignement de masse destiné à des étudiants dont les origines sociales et internationales se sont considérablement élargies⁶.

Indissociable de la vie de troupe envisagée comme un microcosme, la pratique du théâtre serait par nature un outil d'apprentissage de la citoyenneté, propice à l'adhésion de l'individu aux nécessités de la vie collective : ponctualité, respect du metteur en scène, souci des partenaires, subordination des ego aux impératifs d'une expression commune, etc. Pourtant, en regard de l'exaltation des vertus socialisantes du cours d'art dramatique, force est de constater que les étudiants qui s'inscrivent en études théâtrales après avoir fréquenté des cours privés arrivent souvent à l'université avec une représentation très déformée des métiers du spectacle, en particulier de ceux de metteurs en scène et de comédiens, et d'une histoire du

5. L'ethnoscénologie se donnant pour mission de fustiger autant que faire se peut toute confiscation des débats en arts du spectacle dans une perspective franco-française.

6. L'université Paris 8 accueille 143 nationalités différentes.

théâtre envisagée comme une succession de fortes personnalités chargées de mythologies. La persistance d'une vision aussi romantique que passéiste de l'artiste interprète, individu narcissique avant tout préoccupé de lui-même et du développement ascensionnel de sa notoriété⁷, étonne d'autant plus qu'elle voisine fréquemment avec une détestation du théâtre privé, du journalisme, de la télévision, où régneraient les lois du vedettariat.

Nombre d'étudiants se présentent, dès la première année, porteurs de leur propre projet artistique qu'ils ont hâte de mettre en œuvre, revendiquant une indépendance d'esprit libre de toute référence antérieure et redoutant les divagations théoriques jugées aussi chronophages que superflues. Face à cette posture, que Robert Abirached avait qualifiée « d'auto-théâtre », la tentation est grande pour les écoles d'art de gonfler leurs effectifs en insistant sur une formation technique, susceptible d'améliorer le plus rapidement possible les potentiels les plus prometteurs. Contre une évaluation suspicieuse du potentiel *préprofessionnalisant* des cours théoriques à l'université, je tenterai de plaider les vertus d'une transmission critique de l'histoire contemporaine des théâtres en France comme discipline de connaissance, apportant des éléments de formation aux métiers du spectacle et aussi de formation éthique des futurs professionnels.

Enseigner l'histoire pour conjurer l'exacerbation des ego

Remarquons d'abord que définir les formations en arts du spectacle comme des incubateurs de talents, loin d'être un projet innovant, reproduit le vieux modèle des écoles de comédiens et persiste dans la fabrication d'éternels rivaux roulant le rocher de leurs ego. Un théâtre en bon ordre de marche est d'abord une communauté de travailleurs de la scène dont les metteurs en scène et les comédiens présentent la partie la plus visible. La tâche de l'enseignant en études théâtrales est d'abord de souligner qu'il s'agira de travailler au sein d'équipes hétérogènes impliquant différents métiers tout aussi indispensables et qu'il s'agira aussi d'envisager la diversité des publics auquel les spectacles entendent s'adresser. *A contrario* des représentations romantiques de l'artiste rétif à toute organisation sociale héritée du XIX^e siècle, l'histoire des organisations collectives des comédiens est à cet égard riche d'enseignements qui les montrent souvent altruistes, combatifs et engagés dans le mouvement social. En effet, longtemps

7. À cet égard, la culture de la communication, manifestement en voie de développement dans l'enseignement, qui consiste à apprendre aux élèves des collèges et lycées puis étudiants, à construire en peu de temps un dossier de presse sur la base d'informations collectées sur internet en dehors de tout apprentissage critique, doit être regardée comme symptomatique.

exclus d'une France majoritairement catholique, les comédiens et, d'une manière plus générale, les gens de spectacle étaient naturellement groupés en communautés professionnelles, afin d'atténuer au sein des troupes les effets d'une exclusion sociale qui allait jusqu'à leur interdire d'être enterrés dignement s'ils ne renonçaient pas à exercer leur métier⁸. En quelque sorte bien placés pour éprouver les conséquences néfastes de la marginalisation, ils se sont souvent portés volontaires pour contribuer à atténuer les malheurs de leurs concitoyens. Galas de charité, fêtes de bienfaisances et autres spectacles de soutien jusqu'aux grandes opérations caritatives d'aujourd'hui (Restos du Cœur), montrent toute une communauté professionnelle généreuse, souvent au service des plus démunis pour contribuer à soulager les épreuves dues aux catastrophes naturelles, aux guerres, à la précarisation sociale, etc.

Sachant faire preuve de mobilisation collective efficace, d'un sens de l'entraide qui n'a rien à envier aux autres professions, les artistes en général et les comédiens en particulier, participent aussi du mouvement mutualiste dès sa création (1840) pour veiller à leurs intérêts corporatistes. Employeurs et salariés du spectacle vivant se sont montrés soucieux de protéger les membres de leurs professions des aléas de la vie (santé, maladie, chômage, etc.) ils ont aussi construit des maisons de retraite (1910) et les premiers dispensaires en même temps que les autres secteurs d'activités. Autrement dit, par-delà l'engagement individuel des vedettes, bien connu parce que fortement médiatisé (retenons, par exemple, le Gala de l'Union des artistes, créé en 1923), l'ensemble de la communauté du spectacle a su structurer des organisations collectives pérennes⁹. Bien entendu, l'histoire syndicale, déconstruisant l'image mythique d'une famille artistique dont les membres seraient toujours unis quels que soient leurs métiers et leurs classes sociales, rappelle que le champ du spectacle vivant n'échappe ni à la hiérarchisation, ni à la division du travail¹⁰, ni à l'exploitation des plus faibles. C'est pourquoi l'Union des artistes créée en 1917, qui est en quelque sorte la matrice historique des syndicats de comédiens que nous

8. Le site internet de la Comédie-Française rappelle qu'en 1673 le curé de Saint-Eustache refusa d'enterrer Molière religieusement et qu'il fut inhumé au cimetière Saint-Joseph, le 21 février, sur intervention personnelle de Louis XIV, <http://www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=251>.

9. Contrairement à d'autres secteurs d'activités, les deux premières mutuelles des artistes interprètes, la Mutuelle nationale des artistes (MNA) créée en 1840 et la Mutuelle des artistes et des professionnels du spectacle (MAPS) lancée en 1865, fonctionnent toujours. Voir à ce sujet : RAUCH (Marie-Ange), *À bas l'égoïsme, vive la mutualité ! Histoire de la mutuelle des artistes et des professionnels du spectacle (1865-2011)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2014.

10. En témoigne une chambre patronale du secteur public, le Syndicat des entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC), créé après 1968 pour gérer les revendications des personnels des centres dramatiques nationaux et des maisons de la culture.

connaissons aujourd'hui, après avoir longtemps hésité à se syndicaliser, a finalement rejoint la Confédération générale du travail (CGT) pendant le Front populaire en 1936. En regard d'une définition somme toute assez détestable du métier d'artiste interprète dont les télécrochets ne sont que la vulgarisation, enseigner l'histoire des organisations collectives du spectacle permet de montrer que loin d'être des cigales insouciantes, les artistes ont compté parmi les travailleurs prévoyants, solidaires et militants¹¹.

En les montrant préoccupés de défendre leurs conditions de travail, l'évolution de leurs organisations corporatives et de leurs syndicats met en évidence qu'ils ont aussi défendu l'entretien, le confort et l'hygiène des salles et le droit de tous à la culture, autrement dit la qualité du temps de loisir de tous les autres travailleurs, bien avant l'avènement d'un ministère des Affaires culturelles en 1959, contribuant ainsi à leur manière à la structuration des politiques publiques de la culture. Ayant souvent dû faire preuve d'inventivité en raison des particularités de l'exercice du métier, leurs organisations syndicales ont souvent été précurseurs en matière de protection sociale, ainsi que le montrent depuis 2003 les réflexions des coordinations d'intermittents sur la nécessaire évolution d'un modèle d'assurance chômage, compte tenu de la raréfaction du travail et de la généralisation des emplois discontinus et la proposition de remplacer un revenu de complément par un revenu de remplacement¹².

Inscrire la créativité dans une morale sociale

L'histoire ne vaut évidemment au théâtre, comme ailleurs, que par les questions qui lui sont posées. Les travaux et des publications sur le développement d'un réseau des théâtres publics, depuis les expériences privées pionnières — Maurice Pottecher et le Théâtre du peuple à Bussang en 1895, le Théâtre national ambulant de Firmin Gémier (1911-1912), les premières subventions au Théâtre national populaire (TNP) en 1920, la décentralisation dramatique en France à la Libération¹³, la période de l'Occupation¹⁴ —, et ceux sur les politiques publiques du théâtre en France à partir de la création du ministère des Affaires culturelles en 1959¹⁵,

11. Voir à ce sujet RAUCH (Marie-Ange), *De la cigale à la fourmi, histoire du mouvement syndical des artistes interprètes Français*, Paris, L'Amandier, 2006.

12. La thématique d'un revenu universel d'existence, apparue au centre des débats des primaires du Parti socialiste pour les élections présidentielles de 2017 semble faire écho à ces réflexions. Voir : « Nous avons une proposition à vous faire », http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=437.

13. GONTARD (Denis), *La Décentralisation théâtrale*, Paris, SEDES, 1973.

14. ADDED (Serge), *Le Théâtre dans les années Vichy, 1940-1944*, Paris, Ramsay, 1992.

15. Voir à ce sujet les publications du Comité d'histoire du ministère de la Culture, <http://www.culture-recommunication.gouv.fr/Ministere/Services-rattaches-a-la-ministre/Comite-d-histoire>.

autorisent une lecture critique des discours et des expériences artistiques passées qui discerne la légende des faits. En effet, ancré dans un savoir-faire artisanal, le spectacle vivant peine souvent à se débarrasser des nostalgies archaïsantes, mais aujourd'hui, grâce au développement de la recherche en études théâtrales, l'hagiographie a cédé la place à la complexité des biographies qui interrogent les grandes figures de théâtre. Il est en effet très important, dans un moment où la détestation des élites progresse à tel point que même un sport aussi populaire que le football est désormais touché par les protestations de ses supporters¹⁶, de dépasser un mode incantatoire qui affirmait un peu trop facilement l'art dramatique comme un art collectif, donc citoyen, en favorisant la transmission de modes d'appréhension du spectacle vivant qui embrasse les différentes dimensions humaines de l'action artistique et culturelle, d'autant qu'elles fondent toujours le nécessaire soutien des pouvoirs publics à l'art dramatique.

Désormais les démarches artistiques individuelles sont étudiées à l'aune de leurs dimensions culturelles et sociales, qu'il s'agisse de l'évolution de la mise en scène, de la formation du comédien, du répertoire et de la programmation des théâtres, de la popularisation de l'art dramatique et des interventions diverses auprès de différents publics. La priorité étant toujours donnée à la critique des sources, une pluralité de matériaux est à présent travaillée par les sciences humaines (histoire, philosophie, sociologie, etc.) qui facilitent la compréhension du contexte historique et des contraintes symboliques et structurelles du champ professionnel, en regard des objectifs propres des artistes. Le travail de Jacques Copeau ne peut plus être envisagé sans que soit interrogé le rapport complexe qu'il entretenait à la religion et à ses collaborateurs¹⁷; l'apport du Cartel, proposant un ensemble de croyances, de comportements et de valeurs qui ont influencé la décentralisation dramatique mise en place à la Libération, ne peut faire l'économie de la sombre période de l'Occupation, ni l'impasse sur le courageux travail de Chantal Meyer-Plantureux sur l'antisémitisme au théâtre¹⁸.

16. Voir, par exemple, la colère du club de supporters du stade Malherbe de Caen (KOP), scandant « On est là ! Pour l'amour du maillot, on est là ! » et exigeant à la fin du match du vendredi 4 décembre que les joueurs reviennent sur le terrain discuter avec eux et les saluer, doit être regardée comme un avertissement révélateur des aspects insupportables de la starification des joueurs de football et d'une manière plus générale d'une mise en crise des valeurs morales du sport. Voir <http://rmcsport.bfmtv.com/football/caen-dijon-en-colere-le-kop-caennais-engueule-les-joueurs-et-reclame-garande-en-vain-1066310.html>, consulté le 5 juin 2019.

17. Voir COLLU (Roberta), DOYON (Raphaëlle), « La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929) », 2013, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00981265>.

18. MEYER-PLANTUREUX (Chantal), *Les enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Paris, Éditions Complexe, 2005.

En ce qui concerne la résonance de l'histoire dans le temps présent et les missions que les artistes se sont données pour relever de l'intérêt général et par conséquent bénéficier de subvention, les exemples contemporains ne manquent pas de Jean Vilar à Ariane Mnouchkine, de Jean-Louis Barrault à Olivier Py, de Roger Planchon à Christian Schiaretti, de Pierre Dux à Éric Ruf, de Jean Vilar à Jean Bellorini, etc., comme autant d'occasions de questionner le champ institutionnel du théâtre et ses valeurs fondamentales, les partis pris artistiques et esthétiques et la complexité des rapports des artistes de théâtre subventionnés aux pouvoirs politiques et aux élus locaux, à un territoire et sa population, aux brûlures de l'histoire (guerre d'Algérie, guerre de Yougoslavie, etc.). La formation universitaire permet aux artistes en formation de comprendre qu'il n'est guère possible, aujourd'hui comme hier, de *faire du théâtre* indépendamment de tout questionnement sur la société de son temps et l'état du monde, autrement dit sans se considérer à la fois comme un artiste et comme un intellectuel.

Permettre le droit d'inventaire : enseigner l'art d'hériter

Les politiques publiques de la culture sont trop souvent présentées comme synonymes de déceptions et de désillusions démocratiques. Pour le résumer trop schématiquement, les artistes seraient confrontés aux deux choix qui ont été définis en 1968 : persister dans la construction d'un public populaire, c'est-à-dire, pour paraphraser le manifeste de Suresnes¹⁹, s'évertuer à rassembler les différentes couches sociales de notre société dans les travées du théâtre pour lui présenter le meilleur de l'art dramatique et les grands questionnements de son époque²⁰, ou bien abandonner la constitution d'un public populaire pour concentrer ses efforts sur la création ou, pour reprendre les mots de Jean-Pierre Vincent, « mettre l'art au poste de commandement », chaque directeur d'un Centre dramatique national (CDN) nommé *intuitu personae* étant plus ou moins fortement sensible à l'une ou l'autre de ces directions.

Gardons en tête, au moins pour ce qui concerne le théâtre et jusqu'en 1968, que rien en matière de politique publique n'aurait été mis en

19. VILAR (Jean), « Petit manifeste de Suresnes », écrit à l'occasion du lancement du TNP en 1951, publié plus tard dans *Le théâtre de service public*, Paris, Gallimard, 1975 et 1986, p. 145-147.

20. La programmation du TNP travailla le thème de la guerre avec le *Cid* ou *Mère Courage* en 1951, le pouvoir et la tyrannie avec *Macbeth* en 1954, l'argent et le capitalisme avec *Le Faiseur* en 1957, le pouvoir gaulliste avec *Ubu* en 1958 et le *Crapaud Buffle* en 1959, l'homme devant le pouvoir avec *Meurtre dans la cathédrale...* Sur le répertoire de TNP, voir WEHLE (Philippa), *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, traduit de l'américain par Denis Gontard, préface de Claude Roy, Avignon-Arles, Alain Barthélémy/Actes Sud, 1983, p. 89-101.

œuvre avant que les artistes ne fassent de proposition²¹. Cependant, force est de constater, d'une part, que la déclaration de Villeurbanne, qui entendait faire du non public une priorité de l'action culturelle en 1968, a dans les faits été ratifiée par une génération sur le point de partir à la retraite et n'engageait pas par conséquent ses successeurs²²; d'autre part, que la charte des missions de services publics promulguée par Catherine Trautmann n'a guère soulevé d'enthousiasme parmi les directeurs de CDN en 1998. Il manque à l'évidence aujourd'hui une plateforme éthique qui restitue au réseau des théâtres publics le bel élan militant qui lui a permis de se développer en dépit de la faiblesse des subventions d'un ministère de la culture qui, contrairement à celui de la Jeunesse et des Sports, n'a jamais obtenu les moyens de fonctionner à la hauteur des missions sociales qui lui étaient confiées²³.

En ce qui concerne l'exception culturelle française, la décentralisation des actions ou l'ancrage de leur pilotage dans le giron de l'administration centrale du ministère, le maintien d'une programmation à la fois audacieuse et populaire, la définition d'une politique nationale socialement ambitieuse, il n'est guère utile de déplorer que notre vieux modèle français s'essouffle, qu'il ne correspond plus aux jeunes générations d'artistes et encore moins à celles qui suivront. À l'université, les manifestes sont certes passés au crible des désillusions qui les guettent. Reste à expliquer qu'elles ne signent pas la fin de l'histoire et que les prochaines expérimentations artistiques et sociales sont toujours à inventer, quitte à faire le tri des matériaux laissés par les aventures singulières ou collectives du passé. Il n'est donc pas interdit d'espérer que quelques-un-e-s de nos étudiant-e-s s'attellent dans un avenir proche à la rédaction d'un manifeste qui réponde aux demandes actuelles en matière de démocratisation des pratiques et clarifie les relations problématiques que le ministère de la Culture, et de manière plus générale les élus de la République, entretiennent avec une culture de masse et du divertissement qui ne se fixe plus d'autre objectif que sa rentabilité immédiate. Il faut en tout cas y travailler.

21. Rappelons, par exemple, la grande enquête de l'Union des artistes concernant l'état de délabrement des théâtres en France, lancée en 1923, pour demander aux maires de les entretenir et le rapport de Charles Dullin remis au Front populaire en 1938 sur la nécessité de faire vivre l'art dramatique en province.

22. Voir à ce sujet RAUCH (Marie-Ange), *Le Théâtre en France en 1968, crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, L'Amandier, 2008.

23. Compilant les différentes formes d'actions artistiques et culturelles mises en œuvre par les CDN, le texte récemment publié par l'Association des centres dramatiques nationaux (ACDN) plaident le dynamisme des équipements, revêt dangereusement davantage la forme d'un catalogue que d'un manifeste. « Les Centres dramatiques nationaux, outils de la République et de la mutation du monde », dans GAYOT (Joëlle), *Centres dramatiques, maison de l'art, du peuple et de la pensée*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2019, p. 164-206.

Parier aussi sur les premières années à l'université

L'histoire contemporaine enseigne l'art d'hériter aux futurs professionnels de théâtre en se préoccupant de leur transmettre les outils intellectuels indispensables pour exercer un droit d'inventaire des modèles professionnels du passé et du temps présent. Dans cette perspective, les départements d'études théâtrales veillent à construire des relations étroites avec les milieux artistiques qui leur permettent d'organiser de véritables immersions des étudiants dans le milieu professionnel au plus près de la réalité des différents métiers. De tels partenariats sont évidemment limités par les contraintes de la production (qui ne peut être dérangée par la visite des groupes étudiants) et le nombre de jeunes concernés — qui, en licence, dépasse souvent la trentaine, ce qui perturbe évidemment les activités du théâtre. Il nous faut saluer la main sincèrement tendue au département d'études théâtrales de Paris 8 par nombre d'institutions telles la Comédie-Française et sa bibliothèque-musée, les Centres dramatiques nationaux dont le TGP, le département arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, le Centquatre, etc., qui, en plus de recevoir les jeunes chercheurs à titre individuel, acceptent de soutenir nos efforts en hébergeant des cours et des séminaires, et dont les professionnels (administrateurs, directeurs, metteurs en scène, comédiens, relations avec les publics, techniciens, etc.), participent concrètement à la formation, faisant en sorte que des jeunes gens de tous les horizons sociaux, y compris les moins radieux, puissent prendre la mesure du travail accompli par les équipes des théâtres.

Pour ironiser sur le titre d'un ouvrage bien connu, ce ne sont certes pas des dieux qu'il nous faut aujourd'hui. En revanche, il ne fait aucun doute que les jeunes générations sont en demande de repères éthiques et qu'une parole forte des artistes est irremplaçable pour expliquer que le sens commun est loin d'être perdu et comment les valeurs fondamentales du réseau des théâtres publics irriguent encore quotidiennement les pratiques. Si nous nous gardons de l'admiration béate, il faut se réjouir de constater que la cause des théâtres subventionnés ne manque pas de grands serviteurs de l'État, qui acceptent de prendre le temps d'expliquer en quoi la mission de l'établissement dont ils ont la charge relève du bien commun, parce qu'ils ont compris les enjeux de démocratisation de l'accès aux métiers artistiques que nous poursuivons. Entendre Éric Ruf ou Kim Pham, le directeur général des services, expliquer pendant plusieurs heures dans le cadre de nos enseignements théoriques la mission de service public de la Comédie-Française est évidemment plus déterminant pour les étudiants que l'équivalent du temps passé par un enseignant

chercheur à les persuader que ce théâtre national n'est pas uniquement dédié à la préservation du répertoire. Le regain de motivation qui suit les communications des artistes et de leurs collaborateurs est aussi évident que précieux en matière de lutte contre l'échec.

Certes, il est naturel que le Conservatoire national d'art dramatique et nombre de théâtres publics envisagent désormais de structurer leurs propres formations en les articulant de préférence aux grandes écoles et aux laboratoires d'excellence, précisément créés pendant le mandat présidentiel de Nicolas Sarkozy pour entretenir une émulation dans le domaine de la recherche entre les structures les plus importantes²⁴. Toutefois, le modèle des écoles supérieures, loin d'être exemplaire, devrait être regardé avec davantage de prudence quand il induit une prise de distance trop importante avec la formation initiale du plus grand nombre et accélère la mise en œuvre d'une politique de distinction (au sens bourdieusien du terme) entre pôles de recherche et universités dites désormais « de proximité²⁵ ». Il faut anticiper, pour éviter de déplorer dans les années à venir les effets pervers d'une culture de la compétitivité appliquée aux formations artistiques. Vantée dans le domaine industriel, il n'est pas certain qu'elle conduise à un développement de l'offre de formations. Elle risque, en revanche, de propager une culture de la compétition dans un réseau artistique essentiellement fondé sur la collaboration ; or, la pratique d'un élitisme décomplexé confine souvent avec un respect aléatoire des partenaires, qu'il s'agisse de production ou de formation. Elle encourage le dépassement (être meilleur), mais aussi la disqualification (être meilleur que...), donc à terme la justification de la disparition des autres.

Ce modèle paraît ensuite, en bien des points, contraire aux valeurs du service public. Il faut l'affirmer, non pas comme une plaie, mais comme une interrogation : aujourd'hui, les cursus de licence artistiques sont ceux qui accueillent le plus grand nombre de jeunes à partir de 18 ans pour environ 400 euros de frais annuels (scolarité et sécurité sociale)²⁶. Près de 4 000 étudiants fréquentent actuellement l'UFR Arts de Paris 8. Environ

24. Les *LabEx* ont été créés à partir de 2010 pour que la France se place à la pointe de l'innovation. Il s'agissait alors de développer les unités de recherche et de leur donner une meilleure visibilité nationale et internationale, de garantir l'excellence de formations innovantes et pluridisciplinaires au niveau master et doctorat. Significativement, le nombre de doctorants a ensuite été réduit à dix par professeur habilité à les diriger.

25. Les deux dénominations figurent dans le discours des vœux pour l'année 2017 d'Annick Allaigre, présidente de l'université Paris 8 depuis 2016. Le fait que certains de leurs bâtiments respectifs soient maintenus sur un même territoire ne doit pas faire illusion sur les priorités affichées depuis plusieurs années par les différents ministères de l'Enseignement supérieur.

26. En 2016 : droits + sécurité sociale = 404,10 € (150 € + 34 € bibl. + 5,10 € contrôle médical + 215 € sécurité sociale). Ce montant annuel correspond au montant de l'inscription de certains cours privés qui peut atteindre 400 euros par mois. Voir à ce sujet le magazine *Télérama*, n° 3462, 18 mai 2016, p. 87.

400 étudiants sont plus spécifiquement inscrits dans les différents niveaux du parcours de la licence d'études théâtrales²⁷. Comme les théâtres publics, les formations artistiques universitaires sont donc appelées à assumer une position la fois sociale et éthique en faveur d'une jeunesse, dont il faut d'abord se féliciter qu'elle manifeste un réel intérêt pour les métiers de la culture et l'art dramatique. S'il s'agit toujours de défendre l'accès à l'art et la culture, mais aussi aux métiers de l'art et de la culture, autrement dit l'égalité des chances pour tous les usagers, il convient d'être particulièrement attentifs à la qualité de l'offre initiale afin de ne pas transformer les années de licence artistiques en succédanés de formations supérieures pour les classes les moins favorisées. Il serait désastreux de déconsidérer leurs enseignements théoriques et pratiques, en permettant, par ailleurs, tels des apprentis sorciers, une délivrance de diplôme universitaire qui ne passe pas par la fréquentation effective de leurs cours, c'est-à-dire en encourageant sciemment une stratégie d'évitement du brassage social inévitable sur nos campus. Pour le dire autrement et sans ambages, l'hétérogénéité des niveaux entre les étudiants, qui est une conséquence de la démocratisation des universités, ne peut pas faire de mal à de futurs professionnels d'un secteur subventionné qui devront partir à la conquête d'un large public. Dans ce domaine, comme dans celui des habitations dites à loyers modérés, le coup de peinture dans les halls d'accueil demeure politiquement insuffisant²⁸ car il s'agit surtout de modifier les mentalités des classes aisées qui confondent enseignement de masse et nivellement et contribuent à la paupérisation des cursus de licence des universités, l'attractivité de nos formations initiales passant évidemment aussi par une revalorisation significative de la fréquentation de nos campus.

Enfin, il faut être conscient de la période inquiétante de crise économique et politique dans laquelle nos démocraties s'enfoncent car la montée des populismes n'est plus une hypothèse en Europe et aux États-Unis. Il devient donc urgent d'accentuer l'effort consenti aux premières

27. Douze écoles publiques délivrent un diplôme national supérieur en trois ans dans le domaine des arts du spectacle. Gratuites et prestigieuses, elles sont ouvertes à très peu d'élus (*Conservatoire national supérieur d'art dramatique* [CNSAD], Théâtre national de Strasbourg [TNS], *École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre* [ENSATT], Comédie de Saint Étienne, etc.) Voir à ce sujet *Télérama*, art. cité, p. 86-87.

28. Cela dit, la vétusté de certains bâtiments et des équipements minimums relève de l'urgence. La liste serait longue des aménagements nécessaires au confort, à la sécurité et à l'hygiène. Pourtant, les travaux engagés actuellement sur le site universitaire de Saint-Denis concernent prioritairement l'édification d'une Maison de la recherche. Dans le même temps, à l'heure du numérique, les étudiants qui ont fait l'effort d'acheter un ordinateur portable doivent toujours prendre des notes sur des tables dépourvues d'alimentation électrique. Passé trois heures de cours, les batteries de leur matériel étant déchargées, ils se résignent à prendre des notes à la main.

années universitaires fréquentées par les classes populaires. Dans le champ artistique comme ailleurs, faute de volonté probante en matière de lutte contre la discrimination sociale, les très nombreux exclus du culte de l'excellence risquent fort de grossir les rangs de ceux qui considèrent que la démocratisation culturelle est un vœu pieux qui a surtout favorisé l'éducation et les loisirs des classes supérieures. Une appréciation négative de l'efficacité des formations artistiques supérieures publiques, c'est-à-dire le constat d'une absence de résultats en faveur d'une mixité sociale, justifierait, non pas une augmentation de leur budget, mais leur révision à la baisse voire leur suppression. Il est donc important de se préparer à argumenter — non seulement sur la recherche et le rayonnement international, mais sur les promesses sociales qui fondent le financement public. Nos expérimentations le montrent, le secteur public de la culture et de l'enseignement supérieur combattent de leur mieux une exacerbation mortifère de l'individualisme et/ou de l'élitisme, qui ne sont en réalité que le revers d'une même vision pessimiste de l'avenir de notre société, aussi dépolitisée que dépolitisante et à terme dangereusement accablante pour l'ensemble du secteur artistique. Il faut parier plus que jamais sur l'instruction et la culture du plus grand nombre, à commencer par les plus jeunes, par conséquent miser davantage sur les premières années universitaires.