

du
théâtre

les scènes nationales

hors série n° 2
février 1995

portrait et enjeux d'un réseau

Le hors-série *Les scènes nationales : portrait et enjeux d'un réseau* est la première brochure réalisée par l'Association des scènes nationales en 1995.

Ne disposant plus des fichiers originaux nous avons choisi de mettre à votre disposition les 40 pages essentielles de ce document en photographie.

E

ditorial

portrait et enjeux d'un réseau

Jean-Pierre Cordier

*Président du conseil d'administration
de l'Association des scènes nationales*

Le réseau des scènes nationales est l'héritier d'une volonté de décentralisation qui s'est exprimée à partir du travail théâtral, à la Libération, sous l'impulsion de Jeanne Laurent.

Étendu et développé par André Malraux, qui, en visionnaire, lui a conféré ses lettres de noblesse, le projet de confronter l'art et les habitants marque une tendance de fond et une originalité de la politique culturelle française.

Plusieurs types d'établissements, que l'on a appelés, suivant la date de leur création, maisons de la culture, centres d'action culturelle, centres de développement culturel, illustrent cette orientation dans l'histoire. Ces structures autonomes exerçant avec des fonds publics une mission d'intérêt général en faveur des arts de la scène sont gérées depuis l'origine par des équipes professionnelles, à partir du projet artistique d'un directeur. Constituant l'un des pôles essentiels du théâtre public et de la création artistique dans le pays, ces « maisons » donnent vie chaque saison à de nombreuses réalisations et facilitent la rencontre des artistes avec la population.

En rendant compte de la création contemporaine, elles cherchent à tisser de nouveaux liens entre art et société et créent un rapport de proximité qui favorise la lecture et la compréhension des œuvres de l'esprit.

Pour réaliser ces objectifs, le partenariat entre l'Etat et les collectivités locales (communes, départements, régions), qui financent ces établissements, est la clé de voûte d'un système unique en Europe.

Aux côtés du directeur, l'association de gestion, support juridique de ces établissements, garantit l'indépendance des choix esthétiques des professionnels. Espace de dialogue entre les tutelles, les conseils d'administration soutiennent aussi des actions menées sur un territoire donné et accompagnent l'évolution des projets.

Si les équipes artistiques réparties sur tout le territoire national n'ont pas toutes les mêmes approches, elles ont toutes une ambition et une éthique communes : créer une identité spécifique des établissements qui justifie le qualificatif de « réseau » attribué aux soixante et une scènes existant actuellement.

Au-delà du recensement des lieux, aux moyens matériels et financiers très divers, au-delà des initiatives, des contextes locaux, cet ouvrage est d'abord un portrait (le premier du genre) qui révèle la vitalité de lieux marqués par de fortes personnalités et des actions repérables.

Cet ouvrage fait ainsi mieux comprendre la persévérance, l'obstination de ceux qui animent ces théâtres, le plus souvent dans des cités d'importance moyenne, et permettent l'éveil des sensibilités et le développement de projets novateurs dans les arts de la scène. Il met en évidence une répartition géographique des énergies artistiques, impulsée par

l'État, qui s'apparente à une véritable, bien qu'incomplète à ce jour, entreprise d'aménagement culturel du territoire.

La découverte d'artistes, l'éclosion de nouvelles esthétiques, la circulation des spectacles et des expériences d'une région à l'autre, l'exploration des formes et des contenus de l'art de notre temps, c'est tout cela, en résumé, que permettent ces lieux pluridisciplinaires, sans oublier les résidences de créateurs.

Les participations éditoriales rassemblées dans cet ouvrage illustrent la diversité et la qualité des femmes et des hommes qui font l'histoire récente du réseau des scènes nationales. Parmi les nombreuses étapes qui ont marqué l'évolution des maisons de la culture aux scènes nationales, il faut retenir les plus structurantes : la conférence de presse de Dominique Wallon en 1982 et l'officialisation du label « scènes nationales » par Bernard Faivre d'Arcier en 1991¹.

Un demi-siècle d'expérience autour de la décentralisation ne sonne pas pour autant la fin d'une aventure inscrite dans la société française, comme le souligne la chronologie finale. Découvreur de talents, producteur de spectacles, diffuseur de culture, chacun des théâtres que vous découvrirez dans ce vade-mecum est aussi animé d'une volonté de recherche. Chaque scène exprime un dessein, une ambition, une éthique, un savoir-faire.

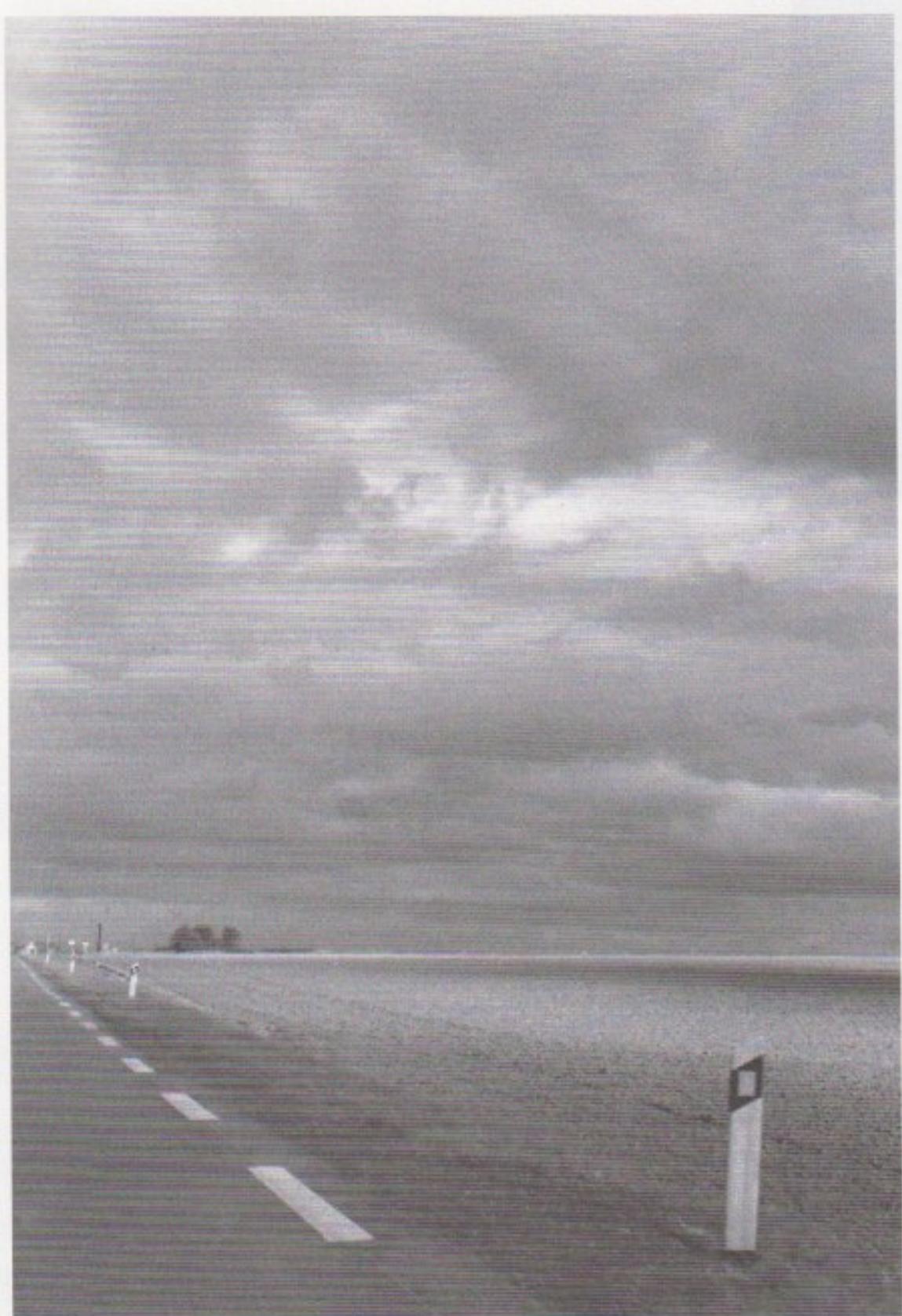
1. Voir annexes.

Les scènes nationales ne sauraient être toute la vie théâtrale et artistique française qui doit beaucoup aux théâtres nationaux, aux centres dramatiques et chorégraphiques nationaux, aux compagnies indépendantes, mais elles en constituent un élément essentiel.

Comme le suggère le sous-titre de cette publication, *Portrait et enjeux d'un réseau*, des questions se posent aujourd'hui sur son avenir. La montée des exclusions, l'hégémonie de l'audiovisuel ne devraient-elles pas, par exemple, nous inviter à reconsidérer la place des équipements culturels dans un contexte européen qui par essence ne peut préserver tous les particularismes ?

Le présent volume, qui a pu voir le jour grâce à l'adhésion des directeurs de toutes les scènes nationales, grâce aussi à une collaboration active et fructueuse avec la revue *du théâtre*, a pour ambition de faire connaître ce qui existe, de constituer une référence d'aujourd'hui afin de mieux appréhender demain.

La narration complète de l'exception française au service de l'art et de la culture est heureusement encore à réaliser.



Les photographies sont extraites de *Paysages à travers la France*, M. JACQUELIN

Sommaire

- 1 ■ **portrait et enjeux d'un réseau**
Editorial de Jean-Pierre Cordier
- 8 ■ **préface**
Jacques Toubon, ministre de la Culture et de la Francophonie
- 10 ■ **la décentralisation dans son premier âge**
Robert Abirached
- 14 ■ **de la création des établissements à la notion de réseau**
Jean-Marie Lhôte
- 18 ■ **le projet culturel et artistique des scènes nationales**
Anne-Laure Boselli
- 24 ■ **la spécificité française**
Philippe Tiry
- 29 ■ **l'Association des scènes nationales**
- 31 ■ **la carte des établissements**

■ le réseau des scènes nationales :

32	ALSACE . MULHOUSE	68 69 70
33	AQUITAINE . BAYONNE	71 72
34	BASSE-NORMANDIE . ALENÇON	73 74
35	. CHERBOURG	75
36	BOURGOGNE . LE CREUSOT	76
37	. MACON	
38	BRETAGNE . QUIMPER	77 78
39	. SAINT-BRIEUC	79
40	CENTRE . BLOIS	80
41	. BOURGES	
42	. ORLÉANS	81
43	CHAMPAGNE-ARDENNE . REIMS	82 83 84
44	FRANCHE-COMTÉ . BELFORT	85
45	. BESANÇON	86
46	. MONTBÉLIARD	87
47	HAUTE-NORMANDIE . DIEPPE	88
48	. ÉVREUX	89
49	. FÉCAMP	90
50	. LE HAVRE	91
51	. PETIT-QUEVILLY	92
52	ILE-DE-FRANCE . BOBIGNY	
53	. CERGY-PONTOISE	
54	. CRÉTEIL	
55	. ÉVRY	
56	. MALAKOFF	
57	. MARNE-LA-VALLÉE	
58	. MELUN-SÉNART	
59	. SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES	
60	. SARTROUVILLE	
61	. SCEAUX	
62	LANGUEDOC-ROUSSILLON . ALÈS	
63	. NARBONNE	
64	. SÈTE	
65	LIMOUSIN . AUBUSSON	
66	LORRAINE . BAR-LE-DUC	
67	. SAINT-AVOLD/FREYMING MERLEBACH	

MIDI-PYRÉNÉES

- . ALBI
- . FOIX
- . TARBES

NORD-PAS-DE-CALAIS

- . CALAIS
- . DOUAI
- . DUNKERQUE
- . MAUBEUGE
- . VILLENEUVE-D'ASCQ

OUTRE-MER : MARTINIQUE

- . FORT-DE-FRANCE

PAYS-DE-LA-LOIRE

- . LA-ROCHE-SUR-YON
- . NANTES
- . SAINT-NAZAIRE

PICARDIE

- . AMIENS

POITOU-CHARENTES

- . ANGOULÊME
- . LA ROCHELLE
- . NIORT
- . POITIERS

PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

- . CAVAILLON
- . MARSEILLE
- . MARTIGUES

RHÔNE-ALPES

- . ANNECY
- . CHAMBÉRY
- . GRENOBLE
- . MEYLAN
- . VALENCE

■ des questions pour l'avenir

- | | |
|----|--|
| 94 | . en faire « une scène »
<i>Daniel Sibony</i> |
| 98 | . errance et itinérance
<i>Denis Carot</i> |

■ annexes

- | | |
|-----|---|
| 104 | . chronologie |
| 108 | . la politique des établissements
d'action culturelle
<i>Dominique Wallon</i> |
| 109 | . lettre de Bernard Faivre d'Arcier |
| 111 | . index par nom de ville |

P

*réf*ace

Jacques Toubon

Ministre de la Culture et de la Francophonie

Le réseau des scènes nationales est né d'une grande ambition : le programme des maisons de la culture lancé par André Malraux. Le volontarisme initial de l'État a été relayé par les collectivités locales avec un enthousiasme croissant. Ce réseau compte aujourd'hui soixante et un établissements et joue un rôle privilégié dans l'aménagement culturel du territoire.

Chacun de ces établissements, quels que soient son implantation et ses moyens, et malgré la diversité des situations et des projets, assure trois missions fondamentales :

- une diffusion pluridisciplinaire de spectacles de référence, articulée en priorité autour du théâtre et de la danse contemporaine, sans que la musique et les arts plastiques ne soient oubliés ;
- un soutien aux jeunes équipes de création, qui doit permettre le renouvellement du répertoire et l'émergence de nouveaux talents, et qui peut passer notamment par des résidences d'artistes ou par la présence de créateurs associés ;
- le développement et la fidélisation des publics, liés à une politique tarifaire étudiée et à la mise en œuvre d'actions de proximité, une attention particulière devant être portée au public en formation.

La décentralisation dans son premier âge

Robert Hainard

Les collectivités locales, partenaires de l'État, assurent un rôle de premier plan dans le soutien à ce réseau tant par les moyens financiers qu'elles apportent, que par la mise à disposition d'un équipement culturel correspondant aux nécessités du spectacle contemporain.

Par la qualité des hommes qui dirigent ces établissements, et par la pertinence des projets mis en œuvre, le réseau des scènes nationales peut constituer une réponse moderne et adaptée à notre exigence de démocratie culturelle.



■ la décentralisation dans son premier âge ■

Robert Abirached

Si l'on veut comprendre quelque chose aux transformations survenues depuis vingt-cinq ans dans le paysage culturel français et, plus particulièrement, à celles qui ont affecté les maisons de la culture, il faut d'abord éviter de les attribuer à un mouvement de décadence qui aurait rongé les institutions et les mœurs, les artistes et le public. Il faut, tout aussi fermement, refuser de personnaliser à l'extrême les événements du passé, même si toute geste a besoin de héros (et c'est vrai que la décentralisation dramatique, entre 1947 et 1968, a présenté des aspects héroïques). Nous avons la possibilité aujourd'hui de comprendre ce qui s'est produit et d'évaluer les raisons des changements advenus. Mon propos, ici, se bornera à rappeler le contexte artistique, intellectuel et idéologique qui a permis le développement de la décentralisation et accompagné la fondation des maisons de la culture.

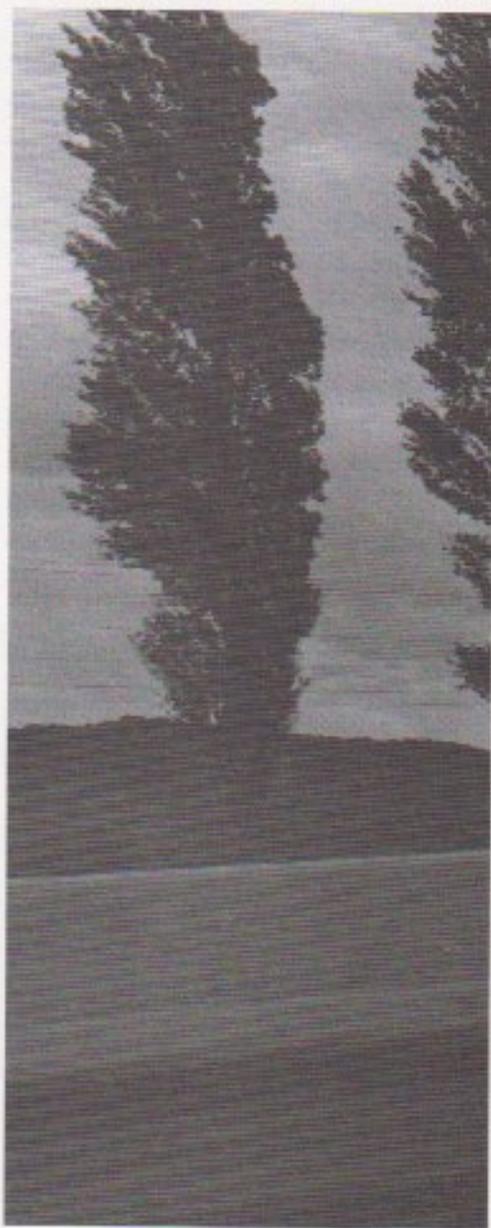
A la base de tout, il y a cette féconde et persistante utopie du progrès, héritée des Lumières, entretenue sans relâche

depuis la fin du XVIII^e siècle à travers toute l'Europe et devenue plus vivace que jamais au moment de la Libération. Elle autorise l'idée que le monde est perfectible, que l'histoire a un sens, que l'homme est encore à libérer. Elle rend nécessaire le combat politique et social. Elle fait de la diffusion de la connaissance une ardente obligation, et de la culture un bien commun qu'il faut permettre à chacun de s'approprier ; non seulement elle autorise le peuple à se réclamer de l'héritage de l'humanité, mais elle considère le patrimoine artistique et intellectuel constitué au cours des siècles comme un objet de partage entre toutes les classes de la société. De tout cela, il découle que la culture est émancipatrice, concurremment avec l'école, et qu'elle est même l'un des instruments les plus sûrs de la libération du peuple.

Ces idées, diffusées depuis la fin du XIX^e siècle, avaient nourri l'action et le combat de Romain Rolland, Maurice Pottecher, Firmin Gémier, lancé et

Robert Abirached est professeur à l'université de Paris-X Nanterre (département des Arts du Spectacle) et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD). Entre 1981 et 1988 il est directeur du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture. Il est auteur de nombreux articles et de plusieurs livres sur le théâtre et sur la politique culturelle. Extraits de la bibliographie récente : Le Théâtre et le Prince (Plon, 1982), La Décentralisation théâtrale (Actes Sud-Papiers) : tome 1 : Le Premier Acte (1992), tome 2 : Les Années Malraux (1993), tome 3 : 1968, le tournant (1994), tome 4 : Le Temps des incertitudes (février 1995), La Crise du personnage dans le théâtre moderne (Gallimard, coll. « Tel », 1994).

développé le mouvement de l'éducation populaire, persisté du Front populaire à la Libération en passant par Vichy. Quand Jeanne Laurent lance la décentralisation dramatique en 1947 et quand André Malraux fonde en 1959 le ministère des Affaires culturelles, ils peuvent s'appuyer sur d'importants et puissants relais dans la société civile, qu'il s'agisse d'associations, de syndicats, de comités d'entreprise ; c'est ce qui explique que la décentralisation culturelle, venue du sommet de l'Etat, trouve aussitôt ses militants, qui vont l'inscrire dans les faits, infléchir parfois ses accents, lui permettre de s'ancrer et de se propager. Parallèlement à la double action de l'Etat et des forces vives du public, il faut noter que la décentralisation a été préparée de longue main par tout un mouvement artistique (mais aussi, indissociablement, éthique) dont les héritiers et les témoins sont alors dans la force de l'âge : qu'il s'agisse de la postérité de Copeau ou de Chancelrel, des hommes de talent et d'expérience sont prêts à se mettre au service de l'aventure proposée. Ils s'appellent Vilar, Dasté, Gignoux, et leurs cadets Sarrazin, Tréhard, Monnet, Goubert et Parigot... Hommes d'action, ils ont conscience de participer à un travail



« la décentralisation dans son premier âge »

Robert Abravanel

collectif, qui n'autorise guère le narcissisme ni les excès de l'art pour l'art. L'esthétique dont ils ont hérité est pour beaucoup d'entre eux celle du « tréteau nu » de Copeau, et ce sont les acquis du Cartel qui leur servent de références. Notons enfin que, jusqu'à la coupure de 1968, ces animateurs (le mot était très utilisé) travaillent en entente avec leur ministère de tutelle, pour l'essentiel.

C'est que le théâtre populaire, suivi par le mouvement de l'action culturelle, a prôné depuis ses débuts une idéologie du rassemblement, qui croyait en la force réconciliatrice de l'art et qui était assez compatible, somme toute, avec l'intérêt public tel qu'il pouvait être défini par l'État démocratique. Les idées du théâtre qui divise, puis de la culture comme instrument de libération personnelle à forger ici et maintenant en recueillant tous les héritages restent longtemps minoritaires, voire marginales, avec tout ce qu'elles entraînent d'hostilité critique à l'égard des pouvoirs.

En un mot, de telles conceptions (de l'art inscrit au cœur de la cité, de la culture libératrice, du plaisir artistique à faire partager) supposent que la décentralisation s'adresse à de nouveaux publics, s'attache à briser les barrières sociales et

à rapprocher le théâtre, la musique ou la peinture de ceux qui en sont privés ; d'où la nécessité de l'action culturelle, c'est-à-dire de pédagogies spécifiques à inventer pour faciliter l'accès de chacun aux spectacles, aux concerts, aux expositions, une fois acquises et unanimement adoptées dans le sillage du TNP de nouvelles modalités de contact avec les spectateurs. L'histoire, cependant, est coutumière d'étranges ironies ; c'est au moment même où André Malraux relançait la décentralisation dramatique (en panne, par le fait de l'État, depuis 1962) et où il annonçait un ambitieux programme concernant les maisons de la culture, que l'esprit public a commencé à changer, sous l'effet de différents facteurs :

1) Le théâtre subventionné est entraîné bon gré mal gré dans le débat politique de plus en plus violent qui se développe dans le pays depuis la guerre d'Algérie. Non qu'il se politise directement lui-même : il serait plus exact de dire qu'il voit ses repères se brouiller et qu'il perd un peu confiance dans la validité de la réponse humaniste qu'il apporte aux embarras du temps présent.

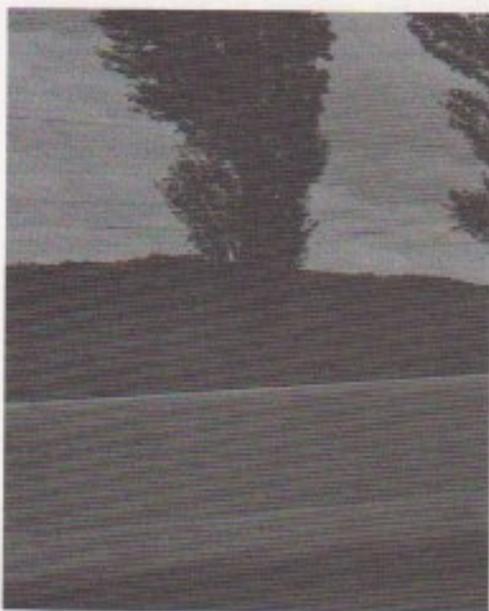
2) Sur le plan esthétique, on découvre pêle-mêle (surtout grâce au théâtre des Nations) Brecht, Artaud, Grotowski, les

contestataires américains. La ligne du Cartel apparaît soudain d'autant plus dépassée qu'une nouvelle génération de metteurs en scène s'affirme dans les marges du théâtre institutionnel (Chéreau, Vincent, Mnouchkine, Lavelli, Garcia...), plus radicale à tous égards que la précédente, moins portée aux bons sentiments, plus cynique peut-être et concevant en tout cas le civisme d'une autre manière.

3) Aux valeurs traditionnelles du théâtre populaire, on oppose désormais théâtre de provocation, expression corporelle, irrationalité, fascination de l'image, refus de la suprématie du texte. C'est une révision aussi forte qui est à l'œuvre, tout au long des années soixante, dans la définition de la culture : il s'agit de moins en moins de diffuser et d'illustrer le patrimoine à travers elle. On voit, à mesure que les gens de théâtre s'affirment comme purs et simples artistes et ceux de l'action culturelle comme agents d'une inscription de l'art dans la société, se creuser le fossé entre ces deux familles réputées jusqu'alors inséparables.

On imaginait volontiers, à la veille de 1968, que la décentralisation allait pouvoir surmonter ces contradictions et

travailler à une nouvelle définition du service public. Les événements de Mai et ce qui s'en est suivi dans le secteur culturel allaient démontrer le contraire. En apparence, tout allait reprendre comme avant à l'automne de cette année insigne, mais on allait s'apercevoir que le théâtre public et les maisons de la culture étaient déjà entrés dans une nouvelle époque de leur vie, marquée par de longues incertitudes sur leur vocation même, sur leurs rapports avec le public et sur leurs liens avec l'État. C'est une toute autre histoire qui va s'écrire désormais.



■ de la création des établissements à la notion de réseau ■

Jean-Marie Lhôte

Quand l'expression « scène(s) nationale(s) » apparaît, ce n'est pas l'enthousiasme partout, car le mot « national » est fort suspect quand il vient se superposer à une appellation ancienne. C'est le cas avec l'enseignement : le passage de l'Instruction publique à l'Éducation nationale témoigne d'une noble ambition, mais si les critères d'une « instruction » pour apprendre à lire, écrire, compter sont clairs, les parents et les enseignants savent combien l'« éducation » relève des sciences de l'incertitude. De plus, le mot « public » est net, il concerne tout le monde, contrairement à « privé », tandis que « national » ? Cela veut dire quoi ? Le français, opposé à étranger, à international ?... Plus récemment le service militaire est devenu service national. A quoi rime ce transfert, sinon à l'expression d'une honte diffuse envers l'armée ? Bref, pourquoi cette expression : scènes nationales ? Les précédents invitent à s'interroger.

Au début sont les maisons de la culture et les centres dramatiques (nationaux).

Nous sommes dans les années soixante juste après qu'André Malraux a fondé le ministère des Affaires culturelles. Appellation ambitieuse pour des activités jusqu'alors traitées par la direction des Beaux-Arts, au sein des ministères de l'Instruction publique, puis de l'Éducation nationale. C'est en effet dans un petit bureau dépendant de ce ministère que Jeanne Laurent mena le combat que l'on sait en faveur de la décentralisation du théâtre, fer de lance d'une action culturelle à l'état naissant.

A l'époque, le ministère des Affaires culturelles ne possède qu'une direction concernée par le théâtre, la danse, la musique et cette toute nouvelle « culture ». Emile Biasini en est le directeur. Le mot « national » ajouté à centre dramatique est clair, comme celui des rares théâtres « nationaux » dont le prototype reste la Comédie-Française. Il signifie que ces établissements relèvent de la seule direction précitée du ministère des Affaires culturelles. A ce titre, le mot national marque l'affirmation d'une

Jean-Marie Lhôte est ingénieur pendant dix ans puis il passe par l'enseignement avant d'être attiré par l'action culturelle. Il a été assistant de direction à la maison de la culture d'Amiens, responsable du bureau d'auteurs de l'ATAC, responsable de la section artisanat au musée des Arts décoratifs, avant de revenir à la maison de la culture d'Amiens en qualité de directeur de 1982 à 1991. Depuis 1992, l'écriture est son activité principale. Intéressé par les expressions populaires (théâtre, imagerie, jeux), il est l'auteur de divers articles et ouvrages sur ces thèmes. Dernière publication : Histoire des jeux de société (Flammarion, 1994).



responsabilité de l'Etat, c'est-à-dire du pays tout entier. L'inconvénient est que les collectivités locales – villes et départements, car les régions n'existent pas encore – n'ont aucune raison de se sentir concernées par cette action dont les élus vont tout de même assez vite découvrir les prestiges.

Avec la mise en place des maisons de la culture et le principe de la parité des financements, un pas est franchi. L'Etat et les collectivités s'entendent en une sorte de contrat avant la lettre ; la moitié des subventions pour le ministère, le reste étant partagé entre villes et départements dans des proportions variables – à Amiens c'est 38,5 % pour la ville, 11,5 % pour le département et 50 % pour l'Etat. A l'époque encore, les directions régionales des affaires culturelles (DRAC) n'existent pas et les négociations sont menées directement par le directeur du Théâtre, de la Musique et de la Danse qui assiste aux conseils d'administration

des organismes subventionnés par le ministère et met son poids dans la balance en cas d'hésitations locales.

André Malraux reste ministre pendant dix ans et il faut croire que le mouvement amorcé correspond à un besoin puisque l'action culturelle (et les troupes de théâtre) prolifèrent. Il se constitue alors un second cercle : ce sera celui des centres d'action culturelle. La différence avec les maisons de la culture tient au fait que la fameuse parité financière est rompue car les collectivités locales s'engagent cette fois davantage et souvent dans un rapport de deux tiers pour elles contre un tiers pour l'Etat. Le travail mené par les nouveaux établissements n'en reste pas moins le même, à la fois dans l'esprit et dans les pratiques.

Entre-temps, le ministère est devenu « de la Culture » et subit des réorganisations successives. En 1964, un service de la Musique naît sous la responsabilité de Marcel Landowski mais le théâtre

lyrique et la danse restent du côté de l'action culturelle sous la tutelle de Francis Raison. Au départ du général de Gaulle, et d'André Malraux, Georges Pompidou devient président de la République, Jacques Chaban-Delmas Premier ministre, Edmond Michelet ministre, le théâtre lyrique et la danse rejoignent le service de la Musique. Plus symbolique, la prestigieuse direction des Arts et Lettres du ministère, animée d'abord par Gaétan Picon, puis par Pierre Moinot, est supprimée. Du coup les « Lettres » sont confiées à la direction de l'Action culturelle. En 1971, Jacques Duhamel étant ministre, le service de la Musique acquiert le statut envié de direction. A la Culture, Guy Brajot est alors responsable des lettres, du théâtre et des maisons de la culture. En 1976, Françoise Giroud étant ministre, une direction du Livre est créée qui récupère le domaine des Lettres ; mais les arts, c'est-à-dire l'art contemporain, restent en suspens ; d'ailleurs les remous de la fameuse « Exposition Pompidou » de 1972 au Grand-Palais ne sont pas encore oubliés et le domaine est trop sensible pour s'y aventurer. De plus, le nouveau président, Valéry Giscard d'Estaing, s'intéresse davantage au patrimoine et aux métiers

d'art qu'à la création. Guy Brajot, qui est l'artisan des établissements dits du « deuxième cercle » (les CAC) a sous sa direction deux bureaux, le premier pour le théâtre et le second pour la culture.

En 1978, Jean-Philippe Lecat étant ministre, une direction du Théâtre autonome est créée avec Jean-Pierre Angrémy, tandis qu'une mission de développement culturel prend corps sous la responsabilité de René Gachet. En 1981, Jack Lang devient ministre et l'organisation se fixe avec une direction du Livre (Jean Gattégno), une direction du Théâtre et des Spectacles (Robert Abirached), une direction du Développement culturel (Dominique Wallon), une direction de la Musique (Maurice Fleuret) et bientôt une direction des Arts plastiques (Claude Mollard).

Sur le terrain, les troupes, les organismes d'action culturelle ont proliféré. A l'arrivée de Jack Lang, la situation n'a plus rien à voir avec ce qu'elle était douze ans plus tôt au départ de Malraux. Les collectivités locales se sont dotées de services culturels parfois étoffés. Les régions prennent leurs pouvoirs et leurs responsabilités, les DRAC et leurs divers conseillers s'organisent. Une ouverture du ministère vers les troupes locales fait

qu'un grand nombre de celles-ci, travaillant jusqu'alors sous l'égide de la Jeunesse et des Sports, se retrouvent sous les couleurs de l'art et de la culture avec en corollaire une diminution de leurs responsabilités dans les domaines de l'éducation populaire pour aborder aux rives plus gratifiantes de la création dont c'est alors l'état de grâce : « tous créateurs », le « pouvoir aux créateurs »,... En même temps, les établissements culturels émigrent de la direction du Théâtre (rue Saint-Dominique) vers la direction du Développement culturel (rue Jean-Lantier). Cette dernière ne résiste pas à la première cohabitation de 1986 et retourne rue Saint-Dominique.

Dès lors, chaque direction du ministère, relayée par les conscillers ad hoc, a le champ libre pour affirmer la spécificité de son propre territoire. Fini les transversalités, les chemins de traverse et les imaginations qui avaient marqué la DDC, puisque direction du Théâtre il y a, spectacle vivant il doit y avoir.

Puisque direction du Théâtre il y a, le mot « scène » s'impose comme dénominateur commun. Et c'est ainsi que le mot scène (nationale) est devenu un label. Pour « en être » il suffit d'être agréé par l'administration du ministère, d'abord en

ne faisant plus que du théâtre ou au moins du spectacle dit vivant – ce terme odieux, méprisant pour les autres arts. Puisque le livre possède sa direction, les arts plastiques aussi, et le cinéma et les musées, sans oublier le patrimoine, reste donc ici le seul spectacle. Résultat, les entreprises constituées à l'origine de croisements, d'échanges, d'enrichissements entre disciplines se trouvent ébranchées, cloisonnées, même chose sur le plan local où les musées, bibliothèques, orchestres, théâtres, lieux d'expositions... sont répartis au gré des traditions, des influences et des opportunités entre les villes, les départements et les régions sous le regard des DRAC, avec le stimulant supposé de leur émulation qui tourne la plupart du temps à la rivalité larvée. Dans l'affaire, la disparition du mot « culture » a l'avantage de supprimer les inquiétudes et les débats sur le sens du mot.

Le label est pratique, rassurant, prestigieux pour certains, aussi pratique, rassurant et prestigieux que n'importe quel label de qualité supposée sur un vin ou un fromage. Il ne suffit plus à quelques audacieux que de le subvertir, c'est la fonction toujours recommencée de la culture et de l'art.

■ le projet culturel et artistique des scènes nationales ■

Anne-Laure Boselli

Cinquante années de décentralisation culturelle ont forgé le système de production et la carte des lieux de diffusion de l'art vivant en France. Dernier aménagement significatif, la réunion sous un même label au début des années quatre-vingt-dix des établissements d'action culturelle révèle un réseau d'une soixantaine de structures aux missions similaires : les scènes nationales. Un changement d'état d'esprit mais aussi une évolution de la conception de l'action culturelle et des modes de production président à cette nouvelle étape – plus symbolique que réellement révolutionnaire – dans l'aménagement culturel du territoire. L'harmonisation du réseau d'action culturelle était devenue nécessaire essentiellement pour en redéfinir les missions, considérées alors comme trop larges et trop incertaines. Les tailles des différents équipements, leurs budgets, leurs orientations artistiques ne correspondaient plus aux critères de distinction des maisons de la culture, des centres d'action culturelle et des centres

de développement culturel. En outre, il manquait en France un circuit de diffusion et de production des arts de la scène reconnu par les pouvoirs publics et les professionnels et composé de lieux fortement intégrés dans leur environnement local, où le public se sait attendu et entendu dans ses propres exigences, et accompagné dans sa découverte des œuvres contemporaines du spectacle vivant.

Une scène, un projet

L'attribution du label confère aux établissements qui le reçoivent des missions de service public, en même temps qu'elle leur donne leurs « lettres de noblesse ». Les scènes nationales doivent tenir leur rang parmi les structures dont le pouvoir politique a reconnu la valeur du projet. La nature des missions de service public qui leur sont confiées par l'Etat et les collectivités d'implantation est fixée dans leurs statuts : « *S'affirmer comme un lieu de production artistique de référence nationale dans les domaines de la*

Anne-Laure Boselli est titulaire d'un DESS en gestion des institutions culturelles de l'université Paris-Dauphine, elle a réalisé un mémoire universitaire sur « Le projet culturel des scènes nationales ». Elle est responsable des projets d'action culturelle de La Halle aux Grains – scène nationale de Blois – et assure par ailleurs la direction du projet du festival « Paroles plurielles » pour l'association Les Conteries de Blois.

*culture contemporaine, organiser la diffusion et la confrontation des formes artistiques en privilégiant la création contemporaine, participer dans son aire d'implantation (voire dans le département et la région) à une action de développement culturel favorisant de nouveaux comportements à l'égard de la création artistique et une meilleure insertion sociale de celle-ci*¹. »

Les responsables d'équipements culturels apportent des réponses diversifiées à ces missions. Chaque établissement se nourrit de son histoire, de son environnement, de son orientation artistique pour définir un projet qui donne une identité au lieu.

Quatre éléments fondamentaux caractérisent les projets culturels des scènes nationales.

Rassemblées en un réseau de diffusion, elles organisent la circulation des œuvres du spectacle vivant. L'évaluation de la qualité des spectacles proposés est largement liée à l'harmonisation de ce réseau

: être accueilli ou coproduit par une scène nationale est devenu pour les équipes artistiques un gage de professionnalisme. En tant que lieux de création, elles sont des interlocuteurs essentiels dans le système de production, et ceci d'autant plus qu'elles bénéficient d'une souplesse d'adaptation qui leur permet de prendre des risques dans le choix des collaborations et dans la recherche de nouveaux créateurs.



Elevées au rang de référence nationale pour leur projet artistique, elles bénéficient d'un rayonnement sur le plan local. Elles ont pour vocation d'être des théâtres de région et sont invitées à

prendre part au développement culturel de leur environnement, parfois en se basant sur l'intercommunalité mais sans toutefois avoir à suppléer aux politiques culturelles des collectivités territoriales. Enfin, toutes ces structures servent un même projet social et démocratique en multipliant les initiatives d'action

1. Voir en annexe la lettre de Bernard Faivre d'Arcier.

culturelle pour sensibiliser le plus grand nombre aux œuvres de la création contemporaine.

Une saison diversifiée

L'élaboration de la programmation, volet immédiatement perceptible du projet artistique, tient compte d'un certain nombre de contraintes : l'orientation du projet artistique et la volonté de n'ex-

clure aucun public, les caractéristiques techniques du lieu, du plateau, le budget d'activité et, enfin, l'environnement culturel de la scène nationale. Ce dernier élément n'est pas à négliger ; la programmation d'une scène nationale dans une ville de

taille moyenne où elle est pratiquement le seul lieu de spectacle professionnel affichera généralement un éventail varié de propositions pour répondre à la demande la plus large possible. Les scènes nationales de la banlieue parisienne (il y en a dix) et celles qui voisinent avec des structures culturelles importantes (les centres dramatiques et chorégraphiques, et également les centres culturels et théâtres municipaux)



choisiront de se créer une identité artistique forte en privilégiant un genre plutôt qu'un autre parmi les formes du spectacle vivant.

Remplissant une mission de service public, et bénéficiant à ce titre d'un financement public, les scènes nationales ne sauraient limiter leur action à la satisfaction immédiate des spectateurs, en ne leur présentant que des œuvres prestigieuses ou divertissantes. La programmation d'œuvres consacrées, de créations d'artistes contemporains, et les rencontres avec de jeunes talents font des scènes nationales des espaces de découverte de la création actuelle. Un axe artistique exigeant,

c'est aussi l'assurance d'un gain de notoriété. En participant à des projets ambitieux, les structures bénéficient d'un « retour d'image » qui contribue à constituer leur identité.

Dans la composition des programmations, le théâtre occupe une place prépondérante, équivalant à 55 % du total des représentations et 61 % pour le jeune public. Puis viennent les variétés (13 %), la danse contemporaine (10 %),

l'opéra classique (8 %), et suivent les spectacles inclassables (4 %), le théâtre classique (3 %), le mime, les marionnettes, le cirque (3 %), le cabaret et le café-théâtre (2 %), la musique contemporaine (1 %), la danse classique (1 %) et la danse traditionnelle (1 %). Les spectacles jeune public représentent 27 % du total des représentations et 19 % des entrées payantes. Certains établissements conservent toutefois un peu de leur tradition de polyvalence et proposent du cinéma, de la photographie, de la production vidéo, des conférences, ou poursuivent une activité éditoriale. L'ensemble du réseau organise environ 270 expositions chaque



saison. Les spectacles sont généralement programmés pour un petit nombre de représentations (de 1 à 5). La plupart des structures, et notamment celles de la province, ne bénéficient pas d'un potentiel de public suffisant pour réaliser une programmation en série. Les festivals, valorisant les villes qui les soutiennent, trouvent naturellement leur place dans les projets des scènes nationales comme vecteur de leur insertion sociale et de

leur rayonnement national, ou même international. Le spectacle vivant représente les deux tiers des 70 festivals auxquels participent chaque année les scènes nationales, le dernier tiers étant consacré à des manifestations cinématographiques.

La création contemporaine

Le réseau s'engage de plus en plus dans la production. Depuis 1990, plus d'un millier de projets ont reçu le soutien des scènes nationales, totalisant une moyenne de 250 par saison, soit 4 par structure. Ce soutien revêt de multiples formes, apports financiers, logistiques et techniques, accueil en

résidence, mise à disposition du théâtre le temps de la création... Bien souvent, des liens d'amitié et de fidélité se tissent, et les collaborations se renouvellent sur plusieurs saisons. On assiste là, de plus en plus, à un retour de l'esprit de troupe où les comédiens sont associés toute l'année aux projets. Néanmoins, la capacité à s'impliquer dans la production, pour les scènes nationales, ne revêt pas les mêmes réalités selon les structures dont

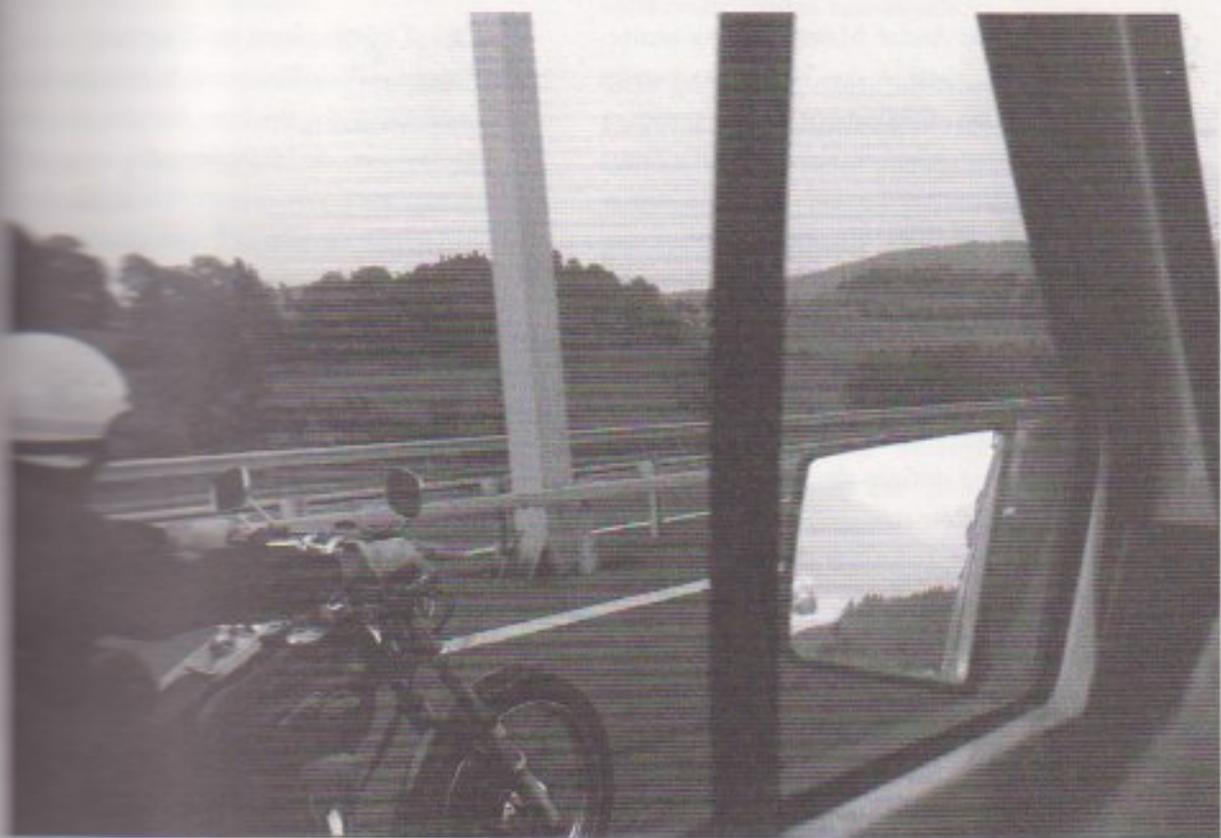
les budgets peuvent varier dans un rapport de 1 à 20. Avec les récentes réductions des budgets affectés à la culture, et les nouvelles orientations du ministère de la Culture, les scènes nationales pourraient connaître à l'avenir de plus en plus de difficulté pour dégager les moyens nécessaires à la poursuite de leurs objectifs de production.

La rencontre du public

Malgré l'abandon dans leur titre de toute référence à l'animation culturelle, les scènes nationales n'en sont pas moins restées des lieux privilégiés de rencontre avec le public et de « démocratisation culturelle ». Chaque saison, 2,5 millions de spectateurs assistent aux 550 représentations proposées. Les études réalisées en fin d'année par les services du ministère de la Culture montrent que le public augmente et rajeunit, surtout en province. Il n'y a pas si longtemps, lorsque la dimension politique du spectacle prévalait sur son essence esthétique, le public était imprégné de militantisme socioculturel. La fonction civique du théâtre s'est peu à peu effacée et la démarche du public est devenue plus individuelle. La constitution d'un public représente un travail de longue haleine pour les scènes nationales,

les habitudes de fréquentation se forment sur la permanence et la régularité des propositions de spectacles de qualité, mais également sur l'existence d'autres activités : stages, ateliers, tables rondes. C'est en tissant un réseau de relations avec les partenaires et les relais locaux (le milieu associatif, le monde scolaire) que les structures sont à même d'élargir leurs publics. Issus de l'articulation de volontés artistiques et démocratiques, les projets culturels des scènes nationales donnent à voir et à entendre au plus grand nombre possible de spectateurs le meilleur de la création artistique contemporaine, pour ce qui est du spectacle vivant. Il ne s'agit pas tant de remplir les salles les soirs de spectacle, que d'inscrire la scène nationale dans la vie de la cité et d'ouvrir à la pratique artistique et culturelle comme pratique sociale un plus large public, spectateur et citoyen.





■ la spécificité française ■

Philippe Tiry

Initiée par André Malraux, il y a trente-cinq ans, l'action des scènes nationales s'inscrit essentiellement dans le territoire français qu'elles ne couvrent d'ailleurs pas dans son intégralité. Malgré l'important développement qu'il connut ces quinze dernières années, la relative jeunesse du projet explique partiellement cette insuffisance.

Cependant l'action culturelle, telle qu'elle est définie dans les missions de service public des scènes nationales, est devenue le leitmotiv du paysage artistique français. Ainsi, les scènes nationales, qui comptent aujourd'hui soixante et un établissements seulement parmi le millier d'organismes contribuant en France à la diffusion du spectacle vivant, sont particulièrement représentatives du « système français » de production et de diffusion artistique.

Quelle est la place de ce réseau, dans un contexte non plus national mais européen ?

Pas d'équivalent en Europe

Supposons que l'on possède déjà quelque expérience du système français de production et de diffusion du spectacle vivant, avec une conscience particulière de ce qu'a signifié l'énorme changement engagé par la création des maisons de la culture. Et supposons que, s'intéressant un peu à ce qui se passe ailleurs en Europe, on ait envie d'y trouver des partenaires, sur la base d'une correspondance de situation ou d'une analogie de structure, de préoccupations communes ou de modes similaires d'actions.

Eh bien, c'est impossible. Plus on avance dans cette recherche, plus on prend conscience que l'« autre » européen est un véritable étranger, avec de profondes et lointaines raisons de l'être et de le demeurer.

Ici (Royaume-Uni), le droit n'a pas le même fondement et, s'inscrivant d'abord dans la tradition, il supporte mal les réformes d'ensemble, donc l'existence d'un corps homogène d'établissements culturels. Là (République fédérale

Philippe Tiry est directeur du Centre dramatique national du Sud-Est (Aix-en-Provence) entre 1962 et 1965 et de la maison de la culture d'Amiens de 1966 à 1971. Entre 1972 et 1973, il est directeur de l'Association professionnelle du spectacle à Paris et est nommé directeur délégué du Théâtre national de l'Est parisien jusqu'en 1975. En 1975, il crée l'Office national de diffusion artistique (ONDA) dont il reste le directeur jusqu'à ce jour. Par ailleurs, Philippe Tiry est membre fondateur de l'Informal European Theaters Meeting (ITEM) et vice-président du groupe Théâtre et Danse du comité de consultation culturelle à la Commission des communautés européennes.

(Allemagne, Belgique, Suisse), l'administration de la culture se règle sur une forme décentralisée de l'Etat qui n'a, en quelque tel, presque aucune compétence dans le domaine artistique.

Enfin, on peut espérer quelques analogies structurelles : *Stadtheater* allemands, *Repertory Theatres* britanniques, *teatri stabili* italiens. Mais ce sont, comme on dit, de « faux amis ». Les théâtres allemands, par exemple, ne perçoivent que depuis

peu l'intérêt de constituer un réseau d'échanges. Les reproductions sont limitées et pourtant ils constituent une impressionnante masse de 225 établissements lourds, produisant 2 500 créations pour 31 millions d'entrées et 16 milliards de francs de budget.

Les *Repertory Theatres* ne semblent pas particulièrement engagés dans la création contemporaine et disposent, à l'inverse des théâtres allemands, de fonds publics restreints. Il en est de même des *teatri stabili* qui, théâtres de région pour la plupart, n'ont aujourd'hui de « stable » que le nom.



D'un côté ou de l'autre, il n'y a pas de correspondance possible avec les scènes nationales en tant que réseau, que ce soit en termes d'objectifs, de moyens financiers ou de modes opératoires.

Des liens ponctuels nombreux

Les scènes nationales accueillent nombre de spectacles étrangers pendant leurs saisons. Il faut préciser, cependant, que cet accueil concerne plus la musique

et la danse que le théâtre. Certaines ont développé des liens particuliers avec tel ou tel artiste étranger, avec telle ou telle famille artistique, avec tel pays ou telle région d'Europe.

Ils aboutissent à des productions ou coproductions (MC 93 de Bobigny, La Filature de Mulhouse, Le Manège de Maubeuge...), ou déterminent des temps forts (Les Inattendus à Maubeuge, Les Boréales à Douai, Les Allumées à Nantes, le Printemps italien à Chambéry...). Certaines, enfin, s'associent aux événements organisés par d'autres partenaires locaux (Théâtre en mai, festival de Bayonne, Musiques métisses...).

Ainsi elles contribuent largement à l'accueil de spectacles étrangers en France et agissent chacune en fonction de leur projet artistique et de leur contexte particuliers. De ce fait, il devient difficile de déterminer ici une quelconque spécificité des scènes nationales.

Cette difficulté à pouvoir les caractériser dans leurs relations internationales peut poser question.

Les scènes nationales sont largement engagées dans la création artistique, que ce soit à travers leurs productions, coproductions ou accueils d'artistes en résidence. Mais cet engagement reste très hexagonal. D'une part, le réseau n'est pas encore suffisamment organisé pour faire connaître ses productions et coproductions à l'étranger. D'autre part, l'accueil d'artistes étrangers en France n'est pas envisagé de façon cohérente et suivie. Or leur influence peut être déterminante sur la création artistique française, comme elle le fut par le passé (Kantor, Brook, Wilson, Cunningham, Nikolaï, Bausch, Cage, Nono, Xenakis...).



A l'heure de l'Europe des citoyens, rien ne sera possible sans un engagement des partenaires artistiques européens à habituer leurs publics respectifs à mieux connaître, apprécier et partager leurs irréductibles différences. Dans ce domaine également, le réseau n'a pas encore de politique définie et ce, malgré la présence de nombreux spectacles étrangers pendant les saisons des scènes nationales. Cela pose, enfin, la question de la présence des scènes nationales aux côtés

(ou en face) des partenaires institutionnels de ces échanges : AFAA, DTS, DAL, ONDA, mais aussi Conseil de l'Europe, Communauté euro-

péenne, voire régions et départements. Or nombre de ces institutions sont trop lointaines, si ce n'est indéterminées, dans leur propre politique pour qu'on en reste aux relations personnelles ou conjoncturelles, menées par tel ou tel établissement.

De fait, les scènes nationales sont peu présentes dans les instances professionnelles internationales, telles que l'Institut international du théâtre.

Pour une présence renforcée

Il est vrai qu'elles ne disposent pas (ou peu) d'un organisme national représentatif, comme l'est le Theater Instituut Nederland aux Pays-Bas.

Il est vrai également que les scènes nationales ont dû se constituer elles-mêmes en réseau afin de faire valoir dans leurs villes, leurs régions, leur pays, l'intérêt et la qualité de l'œuvre de décentralisation comprise par André Malraux.

Il faut considérer aujourd'hui que cet objectif est atteint ; l'engagement des équipes d'action culturelle, mais aussi de l'État et des villes concernées est, dans l'ensemble, indéniable, même s'il se souleve régulièrement à la question des moyens d'action.

À l'inverse, c'est en tant que représentant d'un « mode français » d'action culturelle en Europe que le réseau des scènes nationales doit pouvoir s'affirmer. C'est-à-dire qu'aujourd'hui, l'identité des scènes nationales aurait peut-être plus à se forger dans une confrontation avec l'étranger. C'est peut-être ainsi que le réseau fera au mieux face à l'avenir, y compris en ce qui concerne les nouvelles questions « intérieures » de la régionalisation et de la déconcentration, dont la

nécessité procède d'une exigence non moins hexagonale qu'europpéenne.

Pour organiser cette présence, il faudrait avoir un « point de vue » à défendre dans les échanges internationaux. Or celui-ci ne peut naître que d'une exigence commune, d'objectifs concrets partagés et suivis en commun. Cela suppose que des liens se tissent et se structurent avec des partenaires étrangers, de façon personnelle et suivie.

C'est certainement la meilleure façon de « franchir » les barrières de la langue, des législations, et des habitudes. Cela suppose un investissement personnel et professionnel conséquent.

C'est dans cet objectif que se sont créés une série de réseaux européens de rencontres et d'échanges, le plus souvent non institutionnels, où la qualité de la personne prime la représentativité de la structure. Certains ont une vocation plus ou moins permanente : l'Informal European Theatre Meeting, Walpurgis, Gulliver, le réseau européen des centres d'information du spectacle vivant... D'autres sont plus informels, voire éphémères : ils constituent des liens entre personnes sur un objectif donné, pour une durée limitée. Mais tous ont des

correspondances entre eux. Or c'est entre et à l'intérieur de ces réseaux que s'échange l'information, que se tissent les projets, que se réalisent les productions et tournées internationales.

C'est donc à partir d'une présence multiple des scènes nationales dans ces réseaux, c'est-à-dire dans le concret des projets internationaux, qu'une nouvelle conscience des scènes nationales, dans leur rapport à l'autre, pourrait s'élaborer. Cette inscription du réseau dans l'espace plus large de l'action artistique internationale mettra nécessairement en cause certaines conceptions, valeurs ou façons

d'agir qui lui sont propres. C'est un risque pour une communauté dont la diversité présente est autant source de richesse que de fragilité.

Mais un engagement attentif et cohérent de ses membres ne devrait pas produire une perte de sens quant au principe même d'une action culturelle qui relève essentiellement du service public. Il devrait, au contraire, permettre d'en élargir le champ, d'en confirmer les appuis. C'est même une nécessité présente, face aux pressions libéralistes ou aux réactions protectionnistes que la construction européenne suscite d'ores et déjà.



L'Association des scènes nationales

*Association des scènes nationales,
13 bis, rue Henry Monnier,
75009 Paris.*

L'Association nationale des établissements artistiques et culturels (ANEAC) et l'Union des maisons de la culture (UMC), ces deux associations regroupant les établissements d'action culturelle de la décentralisation, se fondent, le 16 juin 1990 à Malakoff, en une seule et nouvelle association : l'Association des scènes nationales.

Créée en 1968 pour regrouper toutes les associations de maisons de la culture, l'Union des maisons de la culture était composée exclusivement de présidents. Elle gérait la convention collective des maisons de la culture qui s'est éteinte en décembre 1994.

L'ANEAC était née en 1988 de la transformation de l'Union nationale des centres d'action culturelle (UNCAC) – administrée à l'image de l'UMC par les seuls présidents d'associations – en une nouvelle association qui instituait le principe de la parité de représentation entre directeurs et présidents, au sein d'une même instance.

L'Association des scènes nationales a pour vocation de regrouper tous les établissements d'action culturelle labellisés par l'Etat comme scènes nationales. Son objet est de promouvoir l'action et le développement de l'ensemble du réseau national des établissements artistiques

et culturels, aux plans régional, national et international, ainsi que de sauvegarder leurs intérêts moraux et matériels.

Elle se donne pour missions :

- l'organisation d'une dynamique commune avec d'autres institutions, notamment professionnelles, pour définir les objectifs et les moyens de l'action artistique et culturelle, ainsi que la réflexion sur la gestion des établissements ;
- la mise en œuvre des moyens nécessaires correspondants, dans des domaines de l'information et de la formation de ses membres ;
- l'expression des choix communs de ses membres, et notamment leur représentation collective dans toutes les instances concernées par les missions de l'association.

L'assemblée générale, constituée des présidents et des directeurs des établissements, élit en son sein un conseil d'administration qui est composé paritaire de neuf présidents et de neuf directeurs.

Les textes qui suivent, à raison d'une page par lieu, sont de la responsabilité de chacun des soixante et un établissements qui composent actuellement le réseau des scènes nationales. Ils tiennent compte des informations communiquées à la date du 15 décembre 1994.

Les scènes nationales ont été regroupées par régions administratives. Pour chacune d'elles, on trouvera un bref historique de sa création, un aperçu de ses moyens techniques, les grandes lignes de la politique artistique suivie, et les projets de l'établissement.

À la fin de ce volume, les scènes nationales sont classées par ville (index p. 111).

▪ *la carte des établissements* ▪



▲ Martinique