



HAL
open science

Le Théâtre de l'Union, Centre Dramatique National du Limousin

Mathilde Bombeaux

► **To cite this version:**

Mathilde Bombeaux. Le Théâtre de l'Union, Centre Dramatique National du Limousin. Histoire. 2015. dumas-01284820

HAL Id: dumas-01284820

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01284820v1>

Submitted on 8 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université de Pau et des Pays de l'Adour

Master Cultures, Arts et Sociétés

Valorisation des patrimoines et politiques culturelles territoriales

LE THÉÂTRE DE L'UNION

Centre Dramatique National du Limousin



Travail d'Études et de Recherches
Présenté par Mathilde Bombeaux
Sous la direction de Mme Patricia Heiniger-Casteret
Juin 2015



Université de Pau et des Pays de l'Adour
U.F.R. Lettres, Langues, Sciences Humaines et Sports
Master 1 professionnel Cultures, Arts et Sociétés
Valorisation des patrimoines et politiques culturelles territoriales
Année universitaire 2014-15

LE THÉÂTRE DE L'UNION
Centre Dramatique National du Limousin

Travail d'Études et de Recherches
Réalisé par Mathilde Bombeaux
Sous la direction de Mme Patricia Heiniger-Casteret

Photographie de couverture : Théâtre de l'Union (© Académie théâtrale)

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherches, Mme Patricia Heiniger-Casteret, pour ses précieux conseils, sa disponibilité et sa patience.

Je remercie tous les membres du Théâtre de l'Union pour leurs témoignages et leur gentillesse, une chaleureuse équipe sans laquelle je n'aurais pas pu réaliser ce mémoire, et notamment Isabelle Delbruyère et Marion Blanquet ainsi que les metteurs en scène Pierre Pradinas et Jean Lambert-wild.

Mes remerciements vont également à tous ceux qui ont collaboré à ce projet, en particulier à :

Paul Colmar, ancien journaliste très attaché au patrimoine du Limousin,
Yvon Lamy, sociologue, professeur émérite à l'Université de Limoges,
le Pôle International de Ressources de Limoges et du Limousin,
ainsi qu'à la CLIS de l'école élémentaire Ferdinand Buisson, Feytiat (87).

Enfin, je remercie mon fiancé Hadrien qui m'a encouragé chaque jour, ainsi que ma famille et mes amis.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	1
SOMMAIRE.....	2
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	3
INTRODUCTION.....	4
CHAPITRE I : LES CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX, PILIERS DE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE FRANÇAISE.....	6
CHAPITRE II : ORIGINES ET ÉVOLUTIONS DU THÉÂTRE DE L'UNION.....	47
CHAPITRE III : CRÉATION ET TRANSMISSION DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN AU CDNL.....	83
CONCLUSION.....	123
BIBLIOGRAPHIE.....	126
WEBOGRAPHIE.....	130
SOURCES.....	133
ANNEXES.....	134
TABLE DES MATIÈRES.....	142

LISTE DES ABRÉVIATIONS

APSAH : Association pour la Promotion Sociale des Aveugles et Autres Handicapés
ARSEA : Association Régionale Spécialisée d'Action Sociale, d'Éducation et Animation
ASN : Association des Scènes Nationales
ASTP : Association pour le Soutien du Théâtre Privé
AVEC : Agence de Valorisation Économique et Culturelle
CAP : Certificat d'Aptitude Professionnelle
CCM : Centre Culturel Municipal
CDN : Centre Dramatique National
CDNEJ : Centre Dramatique National pour l'Enfance et la Jeunesse
CDNL : Centre Dramatique National du Limousin
CDR : Centre Dramatique Régional
CTL : Centre Théâtral du Limousin
DEPS : Département des Études, de la Prospective et des Statistiques
DEUST : Diplôme d'Études Universitaires Scientifiques et Techniques
DGCA : Direction Générale de la Création Artistique
DMDTS : Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles
DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles
DTLS : Dans Tous Les Sens
FRAC : Fonds Régional d'Art Contemporain
IFMK : Institut de Formation en Masso-Kinésithérapie
MCC : Ministère de la Culture et de la Communication
MJC : Maison des Jeunes et de la Culture
NTA : Nouveau Théâtre d'Angers
ORACLIM : Observatoire Régional des Arts et de la Culture en Limousin
PR2L : Pôle International de Ressources de Limoges et du Limousin
TGP : Théâtre Gérard Philipe
TJP : Théâtre Jeune Public
TNB : Théâtre National de Bretagne
TNG : Théâtre Nouvelle Génération
TNP : Théâtre National Populaire
UPPA : Université de Pau et des Pays de l'Adour

INTRODUCTION

"Le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres en carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous la terre. C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains dans les coulisses, des cœurs humains dans la salle, des cœurs humains sur la scène"

Victor Hugo, *Tas de Pierres III*, 1830-33

Connue essentiellement pour ses arts du feu traditionnels, la porcelaine et l'émail et pour son club de basket, le Cercle Saint-Pierre (CSP), Limoges, ville moyenne d'environ 136 000 habitants, est parfois victime de préjugés. Rappelons que le verbe *limoger*, qui signifie *renvoyer, destituer*, vient de cette ville de province où furent assignés à résidence des officiers d'État-major que le maréchal Joffre avait relevé de leur fonction en 1914. Située en Limousin, région rurale peu médiatisée, la ville, qui concentre un tiers de la population régionale, possède des infrastructures médicales, universitaires et culturelles qui améliorent le quotidien des habitants. La qualité et la diversité de la programmation en matière d'arts vivants sont remarquables pour une telle ville de province : le festival des Francophonies, le Pôle National des Arts du Cirque de Nexon et le festival Danse Émoi animent des territoires régional et international, tout comme le Théâtre de l'Union. Centre Dramatique National du Limousin (CDNL) né de la récente décentralisation théâtrale, ce théâtre porte également une riche histoire socio-culturelle que nous évoquerons : celle de l'Union de Limoges, coopérative née en 1881 dans une ville marquée par le socialisme et la lutte d'une classe ouvrière porcelainière, puis celle d'un cinéma qui marque encore la mémoire des habitants. L'Union de Limoges a développé une importante action culturelle, elle a permis d'instaurer des valeurs d'entraide, de solidarité, de respect mutuel : "*l'esprit des coopérateurs*", que les équipes du CDNL tentent de transmettre à leur tour.

Il est particulièrement intéressant d'étudier le Théâtre de l'Union au cours de la saison 2014-15, puisque nous assistons à un changement de direction : le metteur en scène Pierre

Pradinas, qui a fait du théâtre un lieu populaire, quitte le CDN après douze ans d'exercice, il a été remplacé au 1er janvier 2015 par Jean Lambert-wild, auparavant directeur de la Comédie de Caen. Cela préfigure de nouvelles orientations, des choix artistiques différents, un renouveau pour le Théâtre de l'Union : il est probable que Jean Lambert-wild accentue sa renommée sur les scènes nationale et internationale. Comme le dit Pierre Pradinas, le CDN est *"un chantier permanent où tout reste à faire"*.

Réaliser ce mémoire a nécessité le croisement de différentes sources, écrites ou orales. Deux difficultés se sont présentées : d'une part, les informations sur la fréquentation des théâtres, sur les publics du spectacle vivant à Limoges sont rares, d'autre part, les versions diffèrent parfois, nous remarquons que les sources écrites et orales varient, surtout lorsqu'il est question de dates ou de chiffres. Des entretiens avec l'équipe du théâtre et avec des professionnels permettent de combler certaines lacunes des sources écrites. Ce Travail d'Études et de Recherches tente de rassembler les connaissances disponibles sur le Théâtre de l'Union et de suivre ses évolutions depuis sa création, il nous permettra de nous rendre compte que le théâtre contemporain est un art vivant, exigeant et sans cesse renouvelé. Son développement à Limoges et en Limousin est une belle aventure humaine qui, malgré les difficultés rencontrées, se poursuit chaque jour.

Porteur d'une mission de service public sous la direction du Ministère de la Culture et de la Communication, le Théâtre de l'Union est marqué par son histoire, la reconversion d'une Coopérative, par sa position dans une ville excentrée, ainsi que par la fidélité des spectateurs, qui font partie intégrante de la vie de ce lieu. Comment le Théâtre de l'Union offre-t-il des réponses singulières aux obligations de tout Centre Dramatique National, quels sont ses choix et ses spécificités ?

Nous commencerons par étudier les Centres Dramatiques en tant que piliers de la décentralisation théâtrale française : quelle place ont-ils au sein du vaste réseau qui diffuse l'art dramatique en France, quelles sont leurs missions de service public ?

Nous étudierons ensuite les origines et les évolutions du Théâtre de l'Union à Limoges : bien que le Centre Dramatique puisse apparaître comme une création récente, il est l'aboutissement d'un long développement de l'art dramatique en Limousin.

Enfin, le Théâtre de l'Union est un lieu dynamique de création et de transmission du théâtre contemporain auprès des publics.

CHAPITRE I

LES CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX,

PILIER DE LA DÉCENTRALISATION

THÉÂTRALE FRANÇAISE

1. Le théâtre en France

Afin d'étudier les missions des Centres Dramatiques, il convient de dresser un panorama du théâtre en tant que spectacle vivant en France. Sa diffusion en province est liée à la décentralisation dramatique, une politique culturelle française qui traverse l'histoire du Ministère de la Culture et de la Communication. De multiples scènes privées ou publiques réunissent de nombreux spectateurs, bassins de publics plus ou moins concernés par le théâtre contemporain.

A. Histoire de la décentralisation dramatique

Dès la fin du XIX^e siècle, des hommes politiques et des artistes réfléchissent au théâtre en France : les notions de théâtre populaire, de théâtre du peuple, de décentralisation et de réforme des politiques artistiques apparaissent. Ainsi, dans les années 1900-1925, on prend conscience que le théâtre privé est essentiellement bourgeois et parisien. Le théâtre a une image déplorable qui n'est pas compatible avec une idée de service public. Les premières idées d'une décentralisation théâtrale se constituent donc en opposition au théâtre privé¹. Suite à la Première Guerre Mondiale se développe l'idée d'un État français qui interviendrait dans tous les secteurs, y compris dans le secteur culturel. Ainsi, le Théâtre Français, l'Odéon et le Théâtre National Populaire (TNP) sont modestement subventionnés dans les années 1920². Firmin Gémier, acteur, metteur en scène et créateur du TNP, désire instaurer un théâtre populaire "*national, accessible à tous, collectif*"³. Par conséquent, quelques compagnies s'implantent en banlieue et en province ou y font tourner leurs créations à la recherche d'un nouveau public qui ne serait plus parisien et bourgeois. Bien que Firmin Gémier encourage véritablement le théâtre itinérant, la vie théâtrale reste essentiellement basée à Paris. L'installation de Jacques Copeau, critique et directeur de troupe, près de Beaune (Bourgogne) entre 1924 et 1929 préfigure l'implantation de troupes permanentes dans un lieu fixe. Les premières représentations décentralisées sont caractérisées par l'esthétique du tréteau nu : il n'y a pas ou peu de décors et les comédiens ne sont jamais des vedettes parisiennes. Les metteurs en scène souhaitent séduire

1. ABIRACHED R. (dir.), *La décentralisation théâtrale, Volume 1. Le Premier Age 1945-1958*, éditions Actes Sud Papiers, 1992, p.16-17

2. *idem*, p.31

3. *idem*, p.16-17

et former de nouveaux publics en province, ils recherchent une grande proximité avec les spectateurs et les comédiens. Jacques Copeau et les comédiens et metteurs en scène Charles Dullin et Jean Vilar renouvellent le répertoire, ils réactualisent les classiques et montent des œuvres nouvelles. Louis Jouvet, comédien, metteur en scène et directeur de théâtre, et Charles Dullin font partie du *Cartel des quatre* en 1927, une association de metteurs en scène qui désirent renouveler en profondeur le théâtre et dont le répertoire devient une référence pour la décentralisation. Plusieurs metteurs en scène, dont Charles Dullin puis Louis Jouvet, espèrent également réformer le style de jeu des comédiens en développant une pédagogie nouvelle. Dès les prémises de la décentralisation théâtrale, ils ont l'idée d'abandonner les pratiques amateurs et de former de véritables comédiens professionnels, un gage de qualité. Ils sont souvent méfiants envers l'État, le gouvernement ne distribuant que de rares subventions qui sont peu élevées¹. Le théâtre reste une activité privée jusqu'aux années 1930, il est censuré par le gouvernement et subit une forte concurrence du cinéma et de la radio. Dans ces difficiles conditions d'existence, de nombreuses salles ferment autour de 1935, notamment en province, et les artistes connaissent un fort taux de chômage.

Le gouvernement du Front Populaire désire mettre en place une politique cohérente en faveur de la culture pour se la réapproprier mais il rencontre de grandes difficultés. Jean Zay, Ministre de l'Éducation nationale, souhaite mettre en place un *Ministère de la vie culturelle* qui s'occuperait des politiques publiques en matière de Beaux-Arts, recherches scientifiques, jeunesse, sports et communication, avec l'objectif que le plus grand nombre de Français accède à la culture. Il espère réformer profondément l'enseignement, les institutions publiques et les pratiques artistiques². En 1937, il confie à Charles Dullin un rapport sur la situation du théâtre. Ce dernier réfléchit alors au projet d'une première décentralisation du théâtre public en province, il reprend l'idée de Firmin Gémier de tournées motorisées itinérantes et il conseille à Jean Zay d'instituer une troupe permanente de vingt-cinq personnes dans chaque *préfecture artistique*. Les deux objectifs du gouvernement, la popularisation et la modernisation du secteur culturel, passent par de multiples projets qui ne peuvent tous se concrétiser. Le Sénat, hostile au Front Populaire, refuse souvent les innovations proposées. Cependant, bien qu'insuffisantes, des subventions publiques plus importantes permettent de faire baisser le prix des places de théâtres. Le conservatoire et la Comédie-Française sont réformés avec de nouvelles équipes plus jeunes pour les diriger. Le gouvernement accorde des aides à la création

1. ABIRACHED R., 1992 p.19-21

2. *idem*, p.31-42

aux compagnies et il subventionne le Cartel. L'Exposition Universelle finance de jeunes compagnies telles le Théâtre des Quatre-Saisons et les Comédiens routiers, qui vont à la rencontre des publics en province.

On note des avancées dans la décentralisation et la structuration du théâtre public sous le Régime de Vichy : des idées du Front Populaire qui visent à pallier la *désertification théâtrale* en province sont reprises mais en contrepartie les créations théâtrales sont extrêmement censurées notamment en zone occupée. L'économie française est restructurée, le gouvernement crée un comité d'organisation de l'industrie du spectacle et en 1941, l'étude de la Commission Rouché qui préconise l'implantation de troupes fixes en province est réexaminée par Hauteceœur, Secrétaire général des Beaux-Arts. Jeanne Laurent, alors fonctionnaire au Secrétariat d'État aux Beaux-Arts, assiste aux discussions autour de cette idée nouvelle que l'on n'applique pas encore. C'est à partir de la loi sur le spectacle du 27 décembre 1943, qui vise la professionnalisation du monde du théâtre, que l'État Français subventionne de manière régulière et importante les théâtres et les compagnies dont les créations font preuve d'une haute qualité. *Jeune-France*, l'association de jeunesse rattachée à l'État, expérimente la décentralisation théâtrale publique à travers deux organismes Nord et Sud qui portent des missions d'animation et d'éducation et organisent des fêtes où les représentations théâtrales tiennent une place essentielle, le répertoire classique devant favoriser le rassemblement de tous¹.

Les idées d'un théâtre populaire et d'une décentralisation se renforcent à la Libération : le comédien et metteur en scène Léon Chancerel, élève de Jacques Copeau, qui préside la naissance du théâtre public en France de 1946 à 1959 et Jean Dasté, directeur du Théâtre des Quatre-Saisons, s'inspirent des idées de Copeau, Dullin et Vilar². Soulignons que les historiens font généralement coïncider la naissance du théâtre contemporain avec la fin de la Seconde Guerre Mondiale³. Jeanne Laurent est nommée à tête de la Direction générale des Beaux-Arts, au sein du Ministère de l'Éducation où elle débute entre 1945 et 1952 la politique officielle de décentralisation dramatique et confie la direction du TNP de Lyon à Jean Vilar en 1951⁴. Jean Dasté, quant à lui, dirige la Comédie de Saint-Étienne. Les contrats signés par l'État exigent

1. ABIRACHED R., 1992, pp.45

2. *idem*

3. Site de l'Encyclopédie Larousse, article Théâtre contemporain (dernière consultation : 22/02/15) : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_theatre_contemporain/186019

4. DARZACQ D., "Les premières utopies, du théâtre populaire à la popularité du théâtre", in PENCHENAT J.-C. (dir.), *Mission d'artistes. Les Centres Dramatiques de 1946 à nos jours*, éditions Théâtrales, 2006, p.12-22

"la plus haute qualité artistique"¹. S'appuyant sur de jeunes compagnies nées sous le Front Populaire et sur des metteurs en scène reconnus, Jeanne Laurent met en place les premiers Centres Dramatiques Nationaux : le CDN de l'Est à Colmar en 1946, le Comédie de l'Ouest à Rennes, le CDN du Sud-Ouest à Toulouse et celui du Sud-Est à Aix-en-Provence. Ces établissements dotés d'une mission de service public doivent représenter des œuvres théâtrales en itinérance dans la région, dans les villes et villages. Ils choisissent un répertoire classique français et étranger qu'ils simplifient et adaptent aux conditions de représentation, donc ne réalisent pas vraiment de création nouvelle à leurs débuts. Jeanne Laurent est limogée par le gouvernement en 1952, l'État se désengage alors de sa politique de décentralisation, il semble même abandonner le théâtre public à l'exception de la Comédie-Française qui recueille alors 60% des subventions accordées par la Sous-Direction des Spectacles. En parallèle, des metteurs en scène ouvrent des établissements privés dotés d'un lieu de représentation fixe, tel le Théâtre de la Comédie créé par le metteur en scène et dramaturge Roger Planchon en 1953 et le Théâtre quotidien de Marseille en 1956. Leurs répertoires plus novateurs génèrent une ouverture d'esprit chez les professionnels du spectacle vivant².

Dans les années 1950-1960, l'économie française progresse sensiblement, la société de consommation se développe, l'agriculture et la société rurale déclinent, se transforment. Les Français consacrent un temps et un budget plus importants aux loisirs et à la culture. Progressivement, les représentations théâtrales itinérantes sont abandonnées et le théâtre public se sédentarise dans les années 1960. En 1958, Charles de Gaulle instaure la Vème République et en 1959, la création du Ministère des Affaires Culturelles, dirigé par André Malraux, préfigure un second souffle pour la décentralisation dramatique. La Direction Générale des Arts et des Lettres est détachée du Ministère de l'Éducation et André Malraux hérite également du Haut Commissariat à la Jeunesse et aux Sports et du Centre National de la Cinématographie. Le nouveau Ministère a besoin de temps pour se structurer, il ne dispose pas d'un budget conséquent mais ce budget est attribué à lui-seul et cela constitue un progrès majeur. Selon le décret du 24 juillet 1959, le Ministère "*a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent*"³, il y a donc deux axes majeurs de

1. ABIRACHED R., 1992, p.19

2. DARZACQ D., "Les premières utopies, du théâtre populaire à la popularité du théâtre", *op. cit.*, p.12-22

3. Site du MCC, Historique de la création du MCC (dernière consultation : 13/02/15) : <http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/creationministere.htm>

développement : la création artistique et la démocratisation culturelle¹. André Malraux choisit de faire du théâtre un "fer de lance" de sa politique culturelle à travers l'extension du réseau des Centres Dramatiques et la création des Maisons de la Culture. Il relance une véritable politique de décentralisation dès 1960, avec la création du sixième CDN à Tourcoing et labellise ensuite plusieurs compagnies soutenues par les municipalités dont le Théâtre de la Cité à Villeurbanne et la Comédie de Bourges en 1963. En 1966, la Guilde de Paris 20ème devient un CDN, puis en 1968 le Théâtre du Midi à Carcassonne, quant à Nice et Caen, elles sont dotées d'un Centre Dramatique depuis 1969. En parallèle, les compagnies reçoivent progressivement des aides à la création plus importantes.

André Malraux met également en place un vaste réseau de Maisons de la Culture entre 1961 et 1966, en s'appuyant sur une idée du metteur en scène Gabriel Monnet reprise et synthétisée par Émile Biasini, conseiller technique du Ministre. Nommé en 1958 à la direction du Centre Dramatique de Bourges, Gabriel Monnet découvre que le bâtiment n'est pas fonctionnel et souhaite plutôt rénover la Maison du Peuple pour y concentrer différentes activités culturelles. André Malraux désire étendre ce concept dans vingt villes d'abord puis dans toutes les villes moyennes de province². Il fait appel à des hommes de théâtre, qui furent responsables d'une troupe permanente ou d'un Centre Dramatique afin de les diriger. Les Maisons de la Culture, qui disposent au minimum d'une salle de représentation, sont fondées en priorité là où le théâtre s'est déjà développé, où il dispose d'un bassin de public établi, notamment là où il y a un Centre Dramatique. Le directeur est placé sous la responsabilité d'un Conseil d'Administration qui réunit la municipalité et l'État. La troupe permanente du Théâtre de l'Est Parisien, dirigée par le metteur en scène Guy Rétoré, devient une Maison de la Culture, inaugurée par Malraux en 1964, afin d'irriguer ce qui constitue "*un désert culturel*" à Paris-même. Le budget de Ministère ne permettant pas de réaliser l'ensemble des Maisons de la Culture prévues et les collectivités s'engageant peu, cet échec génère une réflexion profonde chez les acteurs du développement culturel, partis politiques et collectivités, pour remédier à leur implication alors insuffisante. Jean Vilar, directeur du Théâtre National Populaire, et Jean-Louis Barrault, directeur de l'Odéon (théâtre que Malraux a détaché de la Comédie-Française), sont des entrepreneurs privés concessionnaires de leurs théâtres. Suite aux difficultés financières et juridiques que cela engendre, l'État choisit de transformer ces théâtres en

1. ABIRACHED R. (dir.), *La décentralisation théâtrale, Volume II. Les Années Malraux 1959-1968*, éditions Actes Sud Papiers, 1993, p.32

2. Cours de Laurent Jalabert, *Les politiques culturelles françaises*, Université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA)

établissements publics à caractère industriel et commercial¹. Jean Vilar renouvelle le répertoire du TNP, il l'ouvre à l'actualité, aux problèmes du monde, puis il quitte l'établissement en 1963 et, à partir de 1966, réforme le Festival d'Avignon. André Malraux, au contraire, favorise la création, certes, mais une création qui relève toujours d'un répertoire classique, d'ailleurs, il ne se rendra jamais au Festival d'Avignon². Les scènes publiques s'ouvrent elles-aussi aux créations étrangères même subversives. En 1968, la France subit une crise profonde qui touche fortement les institutions culturelles et le théâtre public, la politique culturelle ne satisfait pas les professionnels. Les metteurs en scène Jean Vilar, Jean Dasté et Roger Planchon espèrent que le gouvernement "*[re]donne le pouvoir aux créateurs*". Les directeurs des Centres Dramatiques se réunissent en comité à Villeurbanne et le personnel se met en grève, ils prennent conscience que le théâtre public ne touche plus qu'une élite bourgeoise, un public contre lequel luttait justement la décentralisation. Ils réfléchissent donc aux moyens de reconquérir l'ensemble de la population : les renouvellements profonds de la création, de l'action culturelle et de la formation des comédiens sont leurs solutions et ils veulent également développer un théâtre pour le jeune public. André Malraux quitte son poste en 1969 en même temps que Charles de Gaulle³. Durant ces années, malgré certaines divergences, les subventions pour la décentralisation dramatique ont été multipliées par onze entre 1959 et 1968 et celles des Théâtres Nationaux par trois⁴.

Les années 1970 sont beaucoup moins stables au sein du Ministère des Affaires Culturelles, de nouvelles têtes s'y succèdent et il y a de nombreuses tensions avec le Ministère des Finances. Jacques Duhamel s'attache à régler les problèmes qui entravent le fonctionnement de son Ministère entre 1971 et 1973, il applique le plan de réforme de la décentralisation dramatique que lui propose Guy Brajot, directeur du Théâtre et des Maisons de la Culture entre 1970 et 1979. Le décret du 02 octobre 1972 place les Centres Dramatiques sous contrat triennal avec le Ministère, ce qui leur garantit un subventionnement et leur impose des missions : la création et la diffusion du théâtre dans les régions, notamment en milieu rural et péri-urbain. Jacques Duhamel lance la création des Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC)⁵, il encourage les festivals et les troupes permanentes disparaissent progressivement. Le label Centre Dramatique est attribué à plusieurs théâtres des banlieues

1. ABIRACHED R., 1993, p.66-75

2. Cours de L. Jalabert, *Les politiques culturelles françaises*, UPPA

3. DARZACQ D., "Les premières utopies, du théâtre populaire à la popularité du théâtre", *op. cit.*, p.12-22

4. ABIRACHED R. (dir.), 1993, p.72

5. Les DRAC sont des services déconcentrés de l'État

parisiennes, dont le Théâtre de la Commune à Aubervilliers et le Théâtre des Amandiers à Nanterre, ainsi qu'à de nombreuses troupes permanentes en province à Angers, Besançon, Dijon, Grenoble et Limoges en 1972. Le Théâtre de l'Est Parisien et le Centre Dramatique de l'Est à Strasbourg, quant à eux, deviennent des Théâtres Nationaux sous le statut juridique d'établissements publics.

Le Ministère de Michel Guy (1974-76) augmente sensiblement les subventions accordées pour la décentralisation et favorise les jeunes créateurs plutôt que les anciens, mais il ne parvient pas à tenir ses engagements ensuite. En parallèle, en 1976, le Centre Dramatique de Carcassonne s'installe à Béziers, en 1977, les subventions des Théâtres Nationaux et des Centres Dramatiques baissent considérablement ce qui se répercute sur leurs activités de création. Finalement, Michel Guy démissionne suite à la faiblesse du budget étatique consacré à son Ministère (0,55% du budget global)¹.

Les directeurs des Centres Dramatiques doivent s'habituer à des conditions de travail loin d'être idéales, aux équipements parfois insuffisants et à l'influence des collectivités territoriales². Ces dernières, sous l'influence des Ministres de la Culture Jacques Duhamel puis Michel Guy, accordent toutefois des subventions plus importantes aux Centres Dramatiques. Les municipalités notamment s'impliquent de plus en plus en faveur du développement culturel, il est remarquable de noter qu'en 1978, elles financent à hauteur de 45% le secteur culturel alors que le Ministère des Affaires Culturelles lui accorde 21,6% des subventions. Les professionnels se reposent donc de plus en plus sur le soutien des municipalités³, une particularité française.

Le metteur en scène-créateur qui dirige un Centre Dramatique en devient le symbole (à l'image de Gildas Bourdet pour le CDN du Nord), les Centres Dramatiques développent les coproductions mais se reposent essentiellement sur leurs directeurs à cette période.

Durant les années 1970, l'État met en place des Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse (CDNEJ), il y en a six en 1976. Plusieurs Centres Dramatiques sont créés en 1979 : la Comédie de Reims et le Théâtre de la Manufacture à Nancy, le CDNEJ le Grand Bleu à Lille (où le Théâtre Populaire est CDN entre 1974 et 1981), le CDR Le Préau à Vire. Les labels et les établissements publics se multiplient : scènes nationales, scènes conventionnées... donc le théâtre public n'est plus seulement diffusé par les Centres Dramatiques, mais aussi par de multiples scènes pluridisciplinaires. Les Centres Culturels s'associent à des metteurs en scène ou leurs proposent des résidences de création. Les petites compagnies se multiplient mais

1. Cours de L. Jalabert, *Les politiques culturelles françaises*, UPPA

2. GODARD C., "Après Vilar, l'évolution des esthétiques", in PENCHENAT J.-C., 2006, p.23-40

3. ABIRACHED R. (dir.), *La décentralisation théâtrale, Volume IV. Le Temps des incertitudes 1969-1981*, éditions Actes Sud Papiers, 1995, p.56-58

connaissent d'importantes difficultés financières, elles tentent néanmoins de percer au Festival d'Avignon Off malgré les prix élevés des salles à louer. Un fossé majeur se creuse entre les grandes institutions publiques soutenues par le Ministère et les petites compagnies qu'il délaisse. Face à la multiplication des structures et des compagnies, le budget du Ministère de la Culture est donc insuffisant et cela impacte à nouveau la création voire la diffusion du théâtre¹. Les années 1970 constituent une sorte de suspension dans la décentralisation, Robert Abirached les qualifie de "*temps des incertitudes*"².

En 1980, Valéry Giscard d'Estaing encourage le mécénat culturel en concédant des avantages fiscaux aux mécènes. François Mitterrand est élu président de la République le 10 mai 1981, ce qui annonce une nouvelle ère pour le développement culturel. Jack Lang, Ministre de la Culture de 1981 à 1986 puis de 1988 à 1993, reprend l'objectif de Malraux de démocratiser la culture. Il multiplie les aides aux festivals, donne une reconnaissance officielle aux arts de la rue et favorise la diversité de la création théâtrale³. Jack Lang nomme des directeurs jeunes et novateurs à la tête des Centres Dramatiques afin de les réformer, il permet d'améliorer les conditions de travail dans ces établissements publics. Le Ministre incite les collectivités locales à réaffirmer leur engagement dans le développement culturel et il leur attribue de plus grandes compétences culturelles. Les théâtres publics, les Centres Dramatiques, s'ouvrent aux créations des compagnies. Les Centres Dramatiques deviennent de véritables lieux de création, le label rassemble maintenant de multiples esthétiques singulières. Patrice Chéreau et Catherine Tasca codirigent le Théâtre des Amandiers qui fusionne avec la Maison de la Culture de Nanterre en 1982. En 1983, l'Île-de-France a deux nouveaux CDN, le Théâtre de Gennevilliers et le Théâtre Gérard Philipe. Poitiers, Rouen et Montluçon obtiennent le label CDN en 1985, puis Tours et Lorient en 1986 et Valence en 1997. En 1990, le Théâtre du Port de la Lune à Bordeaux est labellisé CDN et l'Atelier du Rhin, à Colmar, CDR. Sous la direction d'Alain Françon, le CDN de Savoie ouvre en 1992. En 1985, un CDR est créé à Fort-de-France (Martinique), puis un second à Saint-Denis (Réunion) en 1998. Stanislas Nordey codirige le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis entre 1998 et 2001 mais cette institution culturelle subit une profonde crise financière.

1. GODARD C., "Après Vilar, l'évolution des esthétiques", *op. cit.*, p.23-40

2. ABIRACHED R., 1995

3. Cours de L. Jalabert, *Les politiques culturelles françaises*, UPPA

Les années 2000 sont marquées par la crise qui touche les professionnels du spectacle et notamment les intermittents. La politique culturelle étatique en faveur du spectacle vivant est fortement contestée et les intermittents reconduisent une grève contre la réforme de l'assurance chômage, ce qui conduit à l'annulation du Festival d'Avignon ainsi que de nombreux autres festivals en 2003.

Les Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse sont absorbés par les Centres Dramatiques Nationaux car l'État les juge peu rentables et sans impact médiatique. Ainsi, le Théâtre Nouvelle Génération à Lyon, ancien CDNEJ, devient un CDN à *mission jeune public* en 2004. Le Ministre de la Culture Jean-Jacques Aillagon a l'idée de supprimer tous les Centres Dramatiques qui ne sont pas rentables en 2002 et cela attise les tensions. Ainsi, le CDR de Fort-de-France est supprimé en 2001, puis c'est au tour du Théâtre du Campagnol (CDN depuis 1983) à Paris en 2002, remplacé ensuite par un nouveau théâtre à Ivry, enfin le CDN de Savoie ferme en 2004. Il y a trente-deux Centres Dramatiques en 2004 (plus un en préfiguration) et sept Centres Dramatiques Régionaux.

Le metteur en scène Dominique Pitoiset, ex-directeur du Théâtre National de Dijon où il a réactualisé de grands classiques de la littérature, prend la direction du CDN de Bordeaux et participe à sa renommée. Les jeunes directeurs des Centres Dramatiques établissent une Charte des droits et devoirs de leurs structures publiques qui inspire le Ministère de la Culture pour réaliser le *Cahier des missions et des charges des Centres Dramatiques*, paru en 2010, un document de référence pour comprendre leur fonctionnement.

B. Organisation et financements du théâtre en France

En France, le Ministère de la Culture et de la Communication apporte un soutien à l'ensemble des arts du spectacle vivant, dans les différents secteurs : création, production et diffusion. Cette aide qui se voudrait souvent exhaustive constitue une véritable particularité de la politique française. Les établissements publics qui émaillent le territoire français prennent différentes formes, ils forment un réseau très étendu qui peut sembler difficilement lisible. Soulignons qu'en parallèle à un théâtre public, désintéressé, qui n'a pas à être rentable, il existe également un réseau privé perçu comme une activité commerciale. Notre panorama insistera sur le réseau public dans lequel s'inscrivent les missions des Centres Dramatiques.

Les plus grands théâtres privés sont situés à Paris (la ville en compte 146 en 2010), à Lyon avec la Tête d'Or et à Avignon où ils programment le Festival Off. Ces salles à louer se retrouvent aussi en province avec une programmation et une capacité d'accueil moindres : les villes moyennes accueillent de multiples petites scènes souvent fondées par un metteur en scène autour de sa compagnie, avec une jauge qui atteint une centaine de place. Généralement, leur fonctionnement s'inspire de la mission de service public des établissements subventionnés par les partenaires publics. Le théâtre privé renvoie à son statut économique, il est assimilé à une activité commerciale, donc que l'on veut rentable, ce qui n'empêche pas d'y retrouver de grandes exigences artistiques et esthétiques. Certains auteurs sont joués essentiellement dans des théâtres privés, tel Eric-Emmanuel Schmitt (codirecteur du théâtre privé parisien Rive Gauche, réalisateur et dramaturge) et, selon Frédéric Franck, directeur du Théâtre de l'Œuvre, *"Fin de partie, de Samuel Beckett, est de qualité égale, qu'il soit donné dans le privé ou le public"*¹. Le directeur d'un théâtre privé est un entrepreneur, il est également son propre producteur. Les théâtres privés sont régulés par le droit privé, dont la Convention collective nationale des entreprises du secteur privé du Spectacle Vivant du 03 février 2012. Les subventions publiques au théâtre privé représentent moins de trois euros par fauteuil, alors qu'elles se situent entre soixante et cent-vingt euros par fauteuil dans le secteur public, ce qui explique les tarifs souvent plus élevés des théâtres privés, où le billet coûtait en moyenne trente-et-un euros et cinquante cents en 2008². Le secteur privé ne propose pas d'abonnement. On retrouve souvent une concurrence, un clivage entre les secteurs privé et public dans les médias, mais il s'agit d'un cliché. En effet, bien que ces deux réseaux semblent s'opposer, ils sont en réalité perméables : un établissement public peut acheter des droits de représentation d'une œuvre issue du réseau privé, et inversement. Les réelles différences entre théâtres privé et public concernent les salaires des directeurs et des artistes, le financement (subventions ou recettes propres) et les tarifs.

En 2013, le réseau public français de diffusion, de production et de création théâtrales est constitué par ces différentes structures : quatre Théâtres Nationaux, trente-neuf Centres Dramatiques Nationaux ou Régionaux, soixante-et-onze scènes nationales et cent quatorze scènes conventionnées³. Ces établissements présents sur l'ensemble du territoire métropolitain

1. Site du Figaro Culture, Simon Nathalie, publié le 24/05/12, "Luc Bondy rebondit à l'Odéon" (dernière consultation : 12/02/15) : <http://www.lefigaro.fr/theatre/2012/05/24/03003-20120524ARTFIG00722-luc-bondy-rebondit-a-l-odeon.php>

2. Site de l'ASTP (dernière consultation : 12/02/15) : <http://www.astp.asso.fr/nav:astp:theatre-prive:chiffres-cles>

3. LACROIX Chantal, *Chiffres clés, statistiques de la culture, édition 2013*, éditions La Documentation Française / MCC – DEPS, 2013 – livret annexe *Mini Chiffres clés*, p.5

ont différents objectifs qui se recoupent souvent : des missions de diffusion et de production, de création mais aussi de décentralisation et de démocratisation des arts du spectacle dont fait partie le théâtre. Nous remarquerons que statut juridique, l'organisation et les subventionnements publics de ces structures scéniques diffèrent plus ou moins.

Les Théâtres Nationaux sont des établissements publics financés par l'État. Il y en a actuellement six en France, cinq sont situés à Paris : la Comédie-Française, le Théâtre National de Chaillot, le Théâtre National de la Colline, le Théâtre National de l'Odéon, et l'Opéra-Comique, et un seul en province : le Théâtre National de Strasbourg¹. Chaque Théâtre National a sa spécificité : formation d'une troupe de comédiens professionnels à la Comédie-Française, diffusion de la danse au Théâtre de Chaillot (depuis 2008), promotion de la création théâtrale contemporaine et des écritures contemporaines au Théâtre de la Colline. Quant à l'Odéon, nommé aussi Théâtre de l'Europe, il se spécialise dans la diffusion d'un théâtre contemporain européen généralement en langue originale surtitrée². L'Opéra-Comique diffuse le genre particulier dont il porte le nom : du théâtre parlé où s'intègrent des chants, à la manière des comédies musicales. Enfin, le Théâtre National de Strasbourg travaille étroitement avec son école supérieure d'art dramatique.

Le directeur d'un Théâtre National, généralement un artiste, est nommé par le président de la République en Conseil des Ministres pour un mandat de cinq ans plusieurs fois renouvelable pour trois ans³.

Les Théâtres Nationaux disposaient de 75,6 millions d'euros en 2011, issus à 28% de ressources propres et à 72% de l'État⁴. Les subventions de l'État représentent en moyenne 78% de leur budget⁵ auquel les collectivités ne participent pas. En 2011, la Comédie-Française (dirigée par un administrateur général) a reçu près de 60% des subventions versées par l'État à l'ensemble des Théâtres Nationaux⁶. Les 1 092 représentations données pour la saison 2011-12 par la Comédie-Française et les Théâtres Nationaux de la Colline, de l'Odéon, et de Strasbourg totalisent plus de 580 800 spectateurs au siège⁷.

1. Site du MCC, coordonnées des Théâtres Nationaux (dernière consultation : 12/02/15) :

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Theatre-spectacles/Organismes/Creation-Diffusion/Theatres-Nationaux>

2. Site de l'Odéon (dernière consultation : 12/02/15) : <http://www.theatre-odeon.eu/fr/l-odeon/l-europe>

3. Discours de Wurtz Jean-Pierre, inspecteur général du théâtre honoraire, à l'Académie des Sciences sociales de Shanghai, mai 2012, site de l'Ambassade de France en Chine (dernière consultation : 11/02/15) : <http://www.ambafrance-cn.org/L-organisation-et-le-financement-des-theatres-en-France>

4. LACROIX C., 2013, p.98

5. Discours de Wurtz J.P, Académie des Sciences sociales de Shanghai, mai 2012

6. *idem*

7. LACROIX C., 2013, livret annexe *Mini Chiffres clés*, p.5

Il y a trente-sept Centres Dramatiques Nationaux et deux Centres Dramatiques Régionaux en 2014, situés sur l'ensemble du territoire métropolitain sauf en Picardie. Nous reviendrons ensuite sur cette répartition géographique. Leurs actions s'inscrivent sur les territoires régionaux, national et internationaux. Les Centres Dramatiques ont des missions de création, de diffusion, et de production ou de coproduction de l'art dramatique : théâtre et arts du spectacle associés notamment la danse et le cirque. Le directeur porte le projet artistique donc la mission de création, il est généralement metteur en scène. Il doit associer durablement à son projet des artistes, metteurs en scène, dramaturges et soutenir les équipes artistiques implantées sur son territoire. Le Cahier des missions et des charges lui impose des obligations que nous étudierons plus en détail ensuite. Les Centres Dramatiques sont généralement des sociétés commerciales indépendantes dont les objectifs s'inscrivent, depuis 1972, dans un Contrat de décentralisation dramatique qui lie le directeur et le Centre Dramatique au Ministère de la Culture.

Les Centres Dramatiques disposaient d'un budget global de 152,5 millions d'euros en 2010, soit en moyenne 3,9 millions par structure. En 2010, l'État leur a accordé 58 millions d'euros, ce qui représente 51% des financements publics qu'ils ont reçu¹. Nous verrons dans un second temps qu'en fait le budget d'un Centre Dramatique à l'autre est très variable. Pour la saison 2010-11, plus d'un million de spectateurs ont assisté aux 5 311 représentations au siège des trente-neuf Centres Dramatiques et les tournées des créations ont donné lieu à 3 119 représentations².

Les scènes nationales sont majoritairement issues des Maisons de la Culture créées sous le Ministère d'André Malraux à partir de 1961, mais aussi des Centres d'action culturelle et des Centres de développement culturel. Apparue en 1992, le label Maisons de la Culture regroupait soixante-dix structures en 2012, réparties dans cinquante-neuf départements dont deux territoires d'outre-mer³. Selon le Cahier des missions et des charges des scènes nationales réalisé par le Ministère de la Culture en 2011, elles sont surtout situées dans des villes moyennes (entre 50 000 et 200 000 habitants) où elles sont parfois le seul établissement "*à proposer une programmation permanente, pluridisciplinaire et exigeante*"⁴. On les retrouve sur l'ensemble du territoire métropolitain à l'exception d'une zone située entre celles d'Angoulême,

1. BABÉ Laurent & COUDRAY Alexandre, *Les principaux réseaux et programmes financés par le Ministère de la Culture (création artistique)*, Repères DGCA n°8, MCC, septembre 2013, p. 24 :

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique/Les-principaux-reseaux-et-programmes-finances-par-le-ministere-de-la-culture>

2. LACROIX C., 2013, livret annexe *Mini Chiffres clés*, p.5

3. Site de l'Association des scènes nationales (dernière consultation : 13/02/15) : <http://scenes-nationales.fr/les-scenes-nationales>

4. Cahier des missions et des charges des scènes nationales, MCC, 2011

de Bayonne et de Valence, mais il n'y en a ni en Corse ni dans les départements d'outre-mer. L'Île-de-France et le Nord-Pas-de-Calais sont actuellement les régions qui en possèdent le plus grand nombre.

Les scènes nationales peuvent être implantées dans un théâtre municipal. Dotées d'une mission de diffusion d'abord, elles doivent proposer une programmation pluridisciplinaire qui reflète la création actuelle en arts du spectacle et en arts visuels : théâtre, musique, danse, cirque, mais aussi cinéma pour vingt-trois scènes nationales ou arts plastiques. Elles ont également une mission de production (financement de la création, résidences pour les artistes...) qui peut se réaliser en partenariat avec d'autres structures culturelles (coproductions, mutualisation des moyens) pour laquelle elles dépensent près de 9,5 millions d'euros chaque année¹. Les scènes nationales ont, comme les Centres Dramatiques, des objectifs de décentralisation et de démocratisation. Leur aire d'action directe s'étend sur un territoire situé à moins d'une heure de la scène, donc l'agglomération et le département, mais elles doivent aussi encourager la diffusion nationale et internationale (production, délégation) et aller à la rencontre des publics. Afin de "*favoriser de nouveaux comportements à l'égard de la création artistique*"², elles mènent des actions d'initiation, d'éducation artistique et d'animation culturelle : ateliers, stages, rencontres... bien souvent en partenariat.

Puisque les scènes nationales sont généralement des structures associatives régies par la loi de 1901, les décisions sont prises par les membres de droit, les partenaires publics et les membres associés parmi lesquels sont choisis le bureau de l'association et son président. Le directeur d'une scène nationale est choisi sur un projet artistique et budgétaire pluriannuel par l'association puis agréé par la collectivité territoriale majoritaire et le Ministre de la Culture, il obtient alors un contrat à durée indéterminée. Cinq scènes nationales sont des établissements publics de coopération culturelle (EPCC) où le directeur a un contrat à durée déterminée.

Le budget total des scènes nationales s'élève à plus de 200 millions d'euros en 2010, environ 75% venant de partenaires publics³. Les financements viennent majoritairement des collectivités territoriales (50% du budget annuel en 2011) notamment des communes (34%), des recettes propres (25%) et de l'État (24%)⁴.

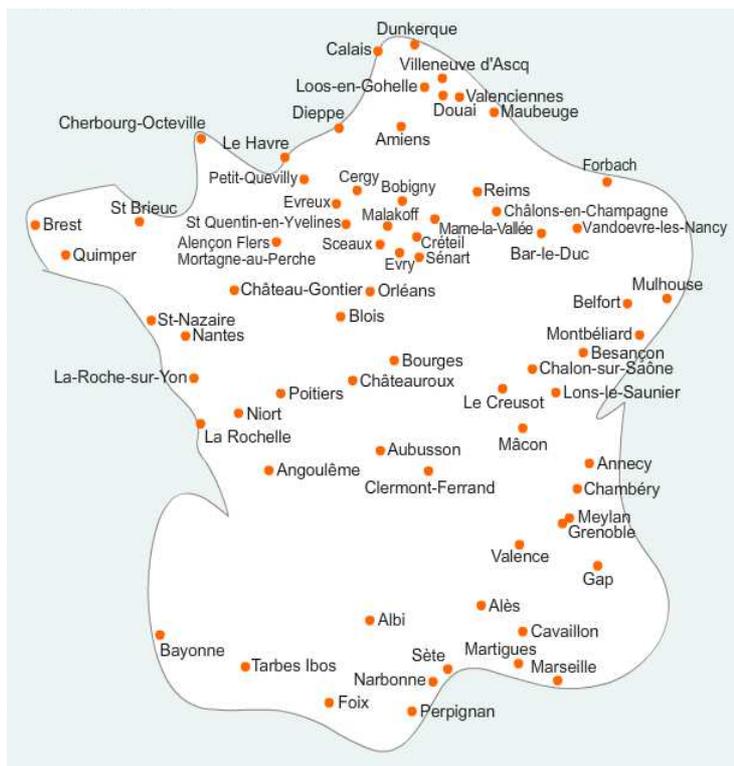
1. Cahier des missions et des charges des scènes nationales, MCC, 2011

2. BABÉ L., *Les principaux réseaux et programmes financés par le Ministère de la Culture*, Repères DMDTS n°3, MCC, février 2008 : <http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts2006/Reperes3.pdf>

3. Cahier des missions et des charges des scènes nationales, MCC, 2011

4. LACROIX C., 2013, p.100

Les recettes propres doivent en théorie constituer au minimum 20% du budget annuel. Comme pour les Centres Dramatiques, la grille tarifaire d'une scène nationale doit rendre les représentations et activités accessibles au plus grand nombre.



Carte des scènes nationales¹

Les scènes conventionnées sont surtout des lieux de diffusion, parfois de production également, des arts du spectacle. Le Ministère de la Culture en recense cent-dix en 2012, dont vingt-deux situées en région Île-de-France et douze en Rhône-Alpes². Ce sont généralement des associations loi de 1901 dans le cadre desquelles l'État soutient des actions précises (et non la structure entière ou son fonctionnement) avec un contrat d'objectifs triennal liant le directeur, l'État et les partenaires territoriaux.

En 2010, 88% des financements publics accordés aux scènes conventionnées proviennent des collectivités territoriales (64% des communes) et 12% du Ministère de la Culture et de la Communication³. L'implication des structures publiques est donc très variable d'une scène conventionnée à l'autre. Ces lieux peuvent être conventionnés pour différents arts : le théâtre, la danse, la musique... ainsi que pour le jeune public (une même scène peut être conventionnée à plusieurs titres⁴). Ainsi, en 2011, dix-sept structures sont conventionnées pour le théâtre, vingt pour la danse, dix-huit pour la musique et treize pour le jeune public.

1. Site de l'ASN (dernière consultation : 13/02/15) : <http://scenes-nationales.fr/les-scenes-nationales>

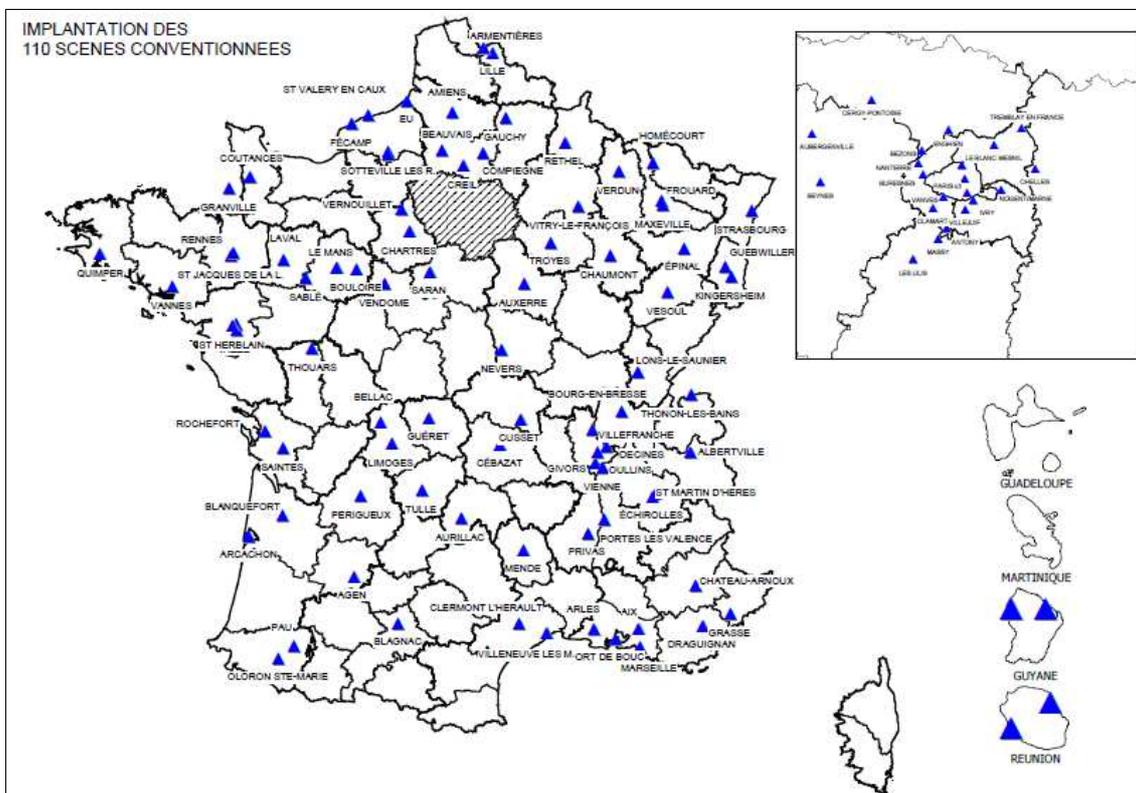
2. BABÉ L., Repères DGCA n°8, septembre 2013, p.32

3. BABÉ L. et JOLIVEL Aude, *Cartographie nationale du spectacle vivant et des arts plastiques en 2010*, Repères DGCA n°7, MCC, février 2013, p.44 :

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique/Cartographie-nationale-du-spectacle-vivant-et-des-arts-plastiques-en-2010>

4. BABÉ L., Repères DGCA n°8, septembre 2013, p.32

On dénombre en moyenne 3,5 millions d'entrées par an, dont 700 000 pour le cinéma¹, et, à titre d'exemple, pour la saison 2010-11, les soixante-neuf scènes conventionnées ont généré 2,1 millions d'entrées payantes pour les spectacles², avec un un taux de remplissage moyen des salles qui atteint 73%³.



Le réseau de diffusion, de production et de création du théâtre public en France est majoritairement constitué par les Centres Dramatiques Nationaux, par les scènes nationales et par les scènes conventionnées. Il n'y a ni CDN ni scène nationale dans les départements d'outre-mer et les quatre scènes conventionnées de ces territoires sont apparues après 2007, ce qui révèle que la décentralisation n'est pas encore terminée. Le statut juridique de ces structures publiques, leurs financements et leur aire d'action directe diffèrent mais leurs missions se recoupent souvent : diffusion, production et aide à la production, décentralisation, démocratisation, éducation artistique et sensibilisation sont des objectifs communs. Les scènes nationales et les scènes conventionnées sont véritablement orientées vers la diffusion d'œuvres pluridisciplinaires. Les Centres Dramatiques Nationaux ou Régionaux portent seuls une mission de création en art dramatique. Toutes ces structures publiques sont soumises à un cadre

1. Site de l'ASN (dernière consultation : 13/02/15) : <http://scenes-nationales.fr/les-scenes-nationales>

2. LACROIX C., livret annexe *Mini Chiffres clés*, p.5

3. BABÉ L., Repères DGCA n°8, septembre 2013, p.30

4. *idem*, p.32

juridique strict : elles peuvent répondre de l'utilisation des subventions publiques devant les instances de contrôle du Ministère de la Culture. Elles ont de fortes responsabilités envers les publics : elles doivent encourager leur venue, les fidéliser et les sensibiliser aux arts du spectacle.

Soulignons que le Ministère de la Culture et de la Communication a également subventionné six cents vingt-huit compagnies théâtrales et deux cents soixante-sept compagnies chorégraphiques en 2013¹. De plus, des structures publiques sont spécifiquement pensées pour la création, la production et la diffusion de la danse (dix-neuf Centres Chorégraphiques Nationaux et onze Centres de Développement Chorégraphiques en 2012), des arts de la rue (neuf Centres Nationaux), du cirque (douze Pôles Nationaux) et des musiques (six Centres Nationaux de Création Musicale, vingt-quatre Orchestres permanents et des Théâtres lyriques, treize Opéras en région et quatre-vingt Scènes conventionnées pour les musiques actuelles)².

C. Publics et fréquentation du théâtre

Le Département des Études, de la Prospective et des Statistiques (DEPS) du Ministère de la Culture et de la Communication a réalisé cinq enquêtes entre 1973 et 2008 auprès d'un échantillon de la population de plus de quinze ans afin de cerner les pratiques culturelles en France et leurs évolutions dans le temps puis d'adapter les politiques culturelles en fonction des résultats obtenus. Les résultats accessibles à tous en ligne³ ont donné lieu à plusieurs publications des organes du Ministère. Selon le sociologue Olivier Donnat⁴, ces enquêtes montrent que les Français sont de plus en plus nombreux à regarder la télévision ainsi qu'à écouter de la musique (hors radio). Le développement rapide des technologies de l'informatique et du numérique opère une transformation profonde des modes d'accès aux contenus culturels. En parallèle, on observe une forte diminution des auditeurs de la radio, des lecteurs de la presse et des grands lecteurs de livres (plus de vingt livres par an). Ainsi, selon l'enquête de 2008, la pratique globale de la lecture, qui a progressé de manière constante depuis 1973, décline maintenant. Les pratiques en amateur (musique, théâtre, danse,...) ont de plus en plus d'adeptes puis cela se tasse en 2008, mais prendre en compte l'ordinateur comme moyen

1. LACROIX C., 2013, livret annexe *Mini Chiffres clés*, p.5

2. BABÉ L., Repères DGCA n°8, septembre 2013

3. Pratiques culturelles des Français, MCC - DEPS : <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/index.php>

4. DONNAT Olivier, *Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales*, MCC - DEPS, collection Culture études - Politiques publiques et régulations, juillet 2011

de création en amateur permet de relativiser cette baisse. Selon les enquêtes, la fréquentation des établissements culturels augmente globalement, et, bien que l'équipement personnel en téléviseur se soit généralisé, cela n'a pas induit pas de mouvement de repli sur le foyer. De manière générale, les Français sortent de plus en plus et ils fréquentent essentiellement les cinémas et les théâtres. Au contraire, les bibliothèques et médiathèques sont plutôt délaissées par les usagers. La grande diversification de l'offre culturelle induit évidemment une baisse ou une stagnation de la fréquentation de certaines sorties. Ces grandes tendances ne sont toutefois pas totalement représentatives des pratiques culturelles des Français car les échantillons interrogés ne comprennent qu'entre 2000 et 5000 personnes selon l'enquête, de plus, la distance entre le domicile et un lieu culturel a une influence sur sa fréquentation.

Selon l'enquête de 2008, 93% des Français de plus de quinze ans ont fréquenté au moins une fois au cours de leur vie un spectacle vivant (danse, théâtre, cirque, opéra, music-hall ou variétés), 78% des Français sont allés à un spectacle de cirque et 58% à un spectacle de théâtre, donc plus de la moitié des Français. Les 7% qui n'ont pas fréquenté de spectacle vivant représentent un bassin d'environ 3,6 millions de Français, qui, selon Laurent Babé, est constitué par une majorité de moins de vingt ans, d'agriculteurs, d'ouvriers non qualifiés et de femmes au foyer¹. Il s'agit donc là de publics à cibler en priorité, cette enquête permettant d'ouvrir une réflexion.

34% des Français de plus de quinze ans déclarent avoir vu au moins un spectacle de rue dans les douze mois précédant l'enquête de 2008, 21% un spectacle joué par des amateurs et 19% un spectacle de théâtre joué par des professionnels. En 2008, le théâtre apparaît donc comme le troisième genre de spectacle vivant le plus populaire chez les Français de plus de quinze ans, il devance le cirque et les concerts.

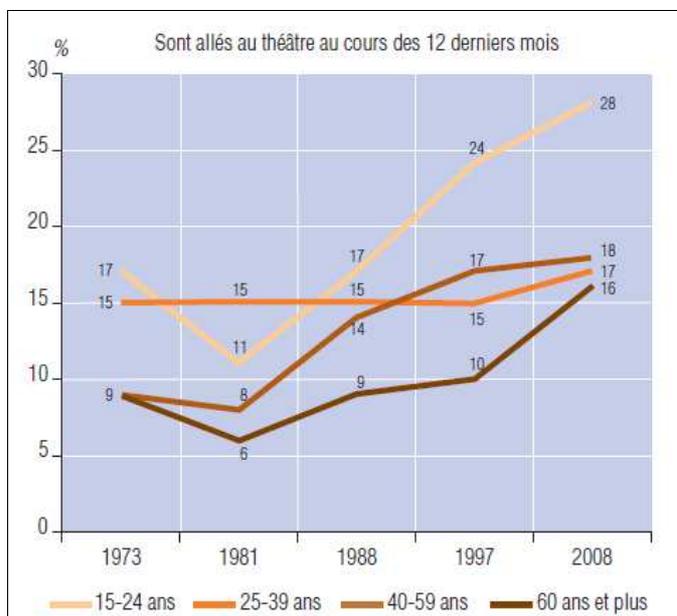
En ce qui concerne la fréquentation des théâtres uniquement, 12% de Français interrogés y sont allés au moins une fois durant les douze mois qui précèdent l'enquête de 1973, et 19% en 2008, ce qui représente un bassin de public de près de 11 millions de Français. La fréquentation des théâtres connaît une hausse certes constante mais modérée depuis l'enquête de 1981 (seulement 10%). Soulignons une certaine parité entre hommes et femmes dans les sorties au théâtre. Les enquêtes *Pratiques culturelles des Français* analysent

1. BABÉ L., *La sortie au spectacle vivant, présentation générale*, MCC, Repères DGCA n°6.01, octobre 2012

également la fréquentation des théâtres selon l'âge, la profession, et le lieu de domicile des publics¹.

Tout d'abord, l'analyse par tranche d'âge permet de remarquer que la fréquentation des lieux de représentation théâtrale par les personnes de quarante à soixante ans double entre 1973 et 2008, ce qui permet à Olivier Donnat de parler d'un *vieillissement des publics*². Les enquêtes révèlent également que les personnes de quarante ans et plus sont de plus en plus nombreuses à fréquenter l'ensemble des spectacles vivants, quelque soit le genre : musique, danse, théâtre,... 19% des personnes entre quarante-cinq et cinquante-quatre ans et 20% des personnes entre cinquante-cinq et soixante-quatre ans se sont rendus au théâtre en 2008³. En parallèle, le public du théâtre entre quinze et vingt-quatre ans connaît une très forte augmentation à partir de 1981, ce qui doit être lu dans un contexte de généralisation des sorties scolaires et lycéennes au théâtre, un objectif de sensibilisation que partagent les Ministères de l'Éducation et de la Culture. La sortie au théâtre concernait 28% des jeunes de quinze à vingt-quatre ans en 2008. Quant aux personnes entre vingt-cinq et trente-neuf ans, elles ne semblent pas vraiment modifier leurs habitudes en matière de sortie au théâtre. Le théâtre est donc un genre de spectacle vivant qui attire d'abord des publics jeune et senior.

Fréquentation des théâtres
par tranche d'âge⁴



1. Pratiques culturelles des Français, MCC - DEPS : <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/index.php>

2. Ce *vieillissement* des spectateurs se retrouve chez les publics de la musique classique.

3. BABÉ L., *Les publics du théâtre*, MCC, Repères DGCA n°6.04, octobre 2012, p.8

4. DONNAT O., juillet 2011, p.21 (graphique 23)

Le public du théâtre est, comme celui du spectacle vivant en général, constitué par de nombreux cadres et professions supérieures libérales : 44% ont fréquenté le théâtre au cours des douze mois précédant l'enquête de 2008. Les cadres et professions supérieures représentent 19% des spectateurs du théâtre en 2008, bien qu'ils ne représentent que 8% de la population française de plus de quinze ans, c'est donc la catégorie socio-professionnelle la plus touchée par la sortie au théâtre¹, mais sa progression est faible depuis 1973, voire nulle entre 1997 et 2008.

37% d'étudiants et écoliers se sont rendus au théâtre en 2008, soit plus d'un sur trois. Les enquêtes permettent également d'observer que les agriculteurs et les retraités sont véritablement de plus en plus nombreux à se rendre au théâtre depuis les résultats de 1973. Ainsi, seulement 10% d'agriculteurs se sont rendus au théâtre en 2008, mais cela fait deux fois plus qu'en 1997. Les ouvriers, quant à eux, restent peu touchés par le théâtre, en particulier les ouvriers non-qualifiés : ils constituent le groupe socio-professionnel qui se rend le moins au théâtre. En effet, selon, l'enquête de 2008, 71% d'ouvriers non qualifiés et 67% d'ouvriers qualifiés n'ont jamais assisté à un spectacle de théâtre au cours de leur vie, et seulement six ouvriers qualifiés et cinq ouvriers non qualifiés sur cent se sont rendus au théâtre au cours de l'année précédant l'enquête².

Nous constatons donc que la sortie au théâtre demeure encore une activité très élitaires malgré tous les efforts de diversification des publics.

<i>En pourcentage</i>	ENSEMBLE	• Agriculteur	• Artisan, commerçant, chef d'ent.	• Cadre, prof. intellec. sup.	• Profession intermédiaire	• Employé	• Ouvrier qualifié	• Ouvrier non qualifié	• Retraité	• Etudiant, écolier	• Femme au foyer	• Autre inactif
Sur 100 personnes de chaque groupe, ont fréquenté un spectacle de théâtre en 2008 :	19	7	15	46	24	13	6	5	16	37	10	9
Résultat 1997	15	6	11	48	23	10	6	2	11	32	8	14

Source MCC - DEPS (Pratiques culturelles des Français à l'heure du numérique - 2008) / exploitation DGCA

Fréquentation des spectacles de théâtre professionnel en 2008³

Depuis l'enquête de 1971, nous constatons aussi que la sortie au théâtre enregistre une progression forte chez les habitants de communes rurales, de la banlieue parisienne et de Paris intra-muros, particulièrement entre 1997 et 2008 pour les communes rurales (+5 points) et Paris intra-muros (+8 points). La sortie au théâtre touche majoritairement une population

1. BABÉ L., Repères DGCA n°6.01, octobre 2012

2. BABÉ L., Repères DGCA n°6.04, octobre 2012, p.8

3. *ibidem*

parisienne puis urbaine, ce qui démontre les limites de la décentralisation. Puisque les habitants des communes rurales ou de moins de 20 000 habitants sont moins nombreux à fréquenter le théâtre¹, nous pouvons considérer que le lieu de domiciliation a une influence importante dans la fréquentation du théâtre.

Soulignons tout de même que ces enquêtes sont effectuées sur la France entière, elles ne prennent pas en compte les régions, les résultats sont donc plus des indications que la représentation d'une réalité.

De manière générale, le public du théâtre en France en 2008 est composé d'abord de spectateurs de moins de vingt-cinq ans ou de plus de quarante-cinq ans, de cadres et professions supérieures ou intermédiaires, ainsi que d'étudiants ou d'écoliers, qui habitent les villes de plus de 20 000 habitants. Cela révèle que de fortes inégalités demeurent dans la fréquentation du théâtre bien que les tentatives de diversification des publics, de démocratisation du théâtre, visent à réduire ces disparités.

Certes la décentralisation théâtrale apporte l'art dramatique en région mais il demeure toujours une grande centralisation et des inégalités territoriales, Paris reste une capitale culturelle en matière de spectacle vivant, sérieusement concurrencée par Avignon. L'histoire du Festival d'Avignon, de sa programmation et de ses difficultés, pourrait d'ailleurs éclairer celle de la décentralisation. Avec la décentralisation, il y a une étatisation très forte, une politisation du théâtre, ainsi que l'émergence de débats. Le spectacle vivant dépend de plus en plus des finances publiques, donc subit fortement les crises économiques, les restrictions budgétaires. Il demeure également une certaine rivalité entre le théâtre privé et le théâtre public, ainsi qu'un débat entre la démocratie et la démocratisation de l'art dramatique, puisque de l'argent public rémunère un art encore élitaire. Bien que la question de l'accroissement des publics naît tard, elle est aujourd'hui une véritable mission des théâtres, on la retrouve donc au sein des Centres Dramatiques que nous allons maintenant étudier.

1. BABÉ L., Repères DGCA n°6.04, octobre 2012, p.8

2. Les Centres Dramatiques

Les Centres Dramatiques sont bien les piliers de la décentralisation théâtrale en France, missionnés par le Ministère de la Culture et de la Communication, leur forme juridique et leurs financements permettent un large panel d'actions autour de la création, de la programmation et de la médiation du théâtre contemporain.

A. Missions et fonctionnement des Centres Dramatiques

Les Centres Dramatiques sont dotés d'une mission de service public : ils ont plusieurs obligations inscrites dans leur Cahier des missions et des charges¹, publié par le Ministère de la Culture le 31 août 2010. Ce document juridique, qui reprend le Contrat de décentralisation dramatique, distingue des responsabilités artistiques, territoriales, professionnelles, ainsi que des responsabilités envers les publics. Le théâtre agit sur un territoire régional, national, voire international, à travers les tournées des créations et les coproductions, la programmation et les actions décentralisées en région. Les premières obligations d'un Centre Dramatique concernent la création et la coproduction d'œuvres dramatiques. Le directeur est généralement un metteur en scène : la structure lui permet de créer des pièces et de les diffuser au siège et en tournée. Un Centre Dramatique doit réaliser au minimum deux coproductions contractuelles majoritaires par an durant le Contrat de décentralisation (soit six pour un contrat-type triennal), spectacles que l'on nomme généralement les créations. Le directeur, qui peut en mettre en scène trois, doit confier les autres (en théorie une par an) à des metteurs en scène extérieurs et leurs attribuer les moyens financiers et techniques nécessaires. Le Centre Dramatique doit apporter la part majeure du budget, au moins un tiers de celui-ci, et de manière générale, il est invité à toujours favoriser la coproduction. Le directeur doit assurer une large diffusion de toutes les œuvres produites, coproduites ou pré-achetées, en programmant au minimum dix représentations par coproduction contractuelle dans l'agglomération-siège et au moins trente représentations de spectacles produits ou coproduits par le Centre Dramatique dans de petites ou moyennes communes.

Les Centres Dramatiques doivent créer et produire des œuvres des répertoires classique et contemporain et favoriser la mise en scène de textes d'auteurs francophones et d'auteurs

1. Cf. Annexe 1 : *Cahier des missions et des charges des Centres Dramatiques*, p.134

émergents, par exemple avec un comité de lecture. Par conséquent, trois des six coproductions majoritaires doivent être des mises en scène de textes d'auteurs francophones vivants afin d'assurer leur diffusion. En parallèle aux missions de création et de production, le théâtre accueille des spectacles en tournée pour lesquels la direction doit privilégier les œuvres possédant des grandes qualités artistiques et esthétiques ainsi que les formes nouvelles ou originales. La programmation doit s'accorder au projet artistique du directeur et à l'offre théâtrale présente sur le territoire, elle peut en pallier les éventuels défauts en proposant des spectacles pluridisciplinaires (danse, cirque...). Par solidarité, le Centre Dramatique doit programmer chaque saison au moins cinq œuvres produites par des compagnies ou des scènes nationales.

Le Centre Dramatique doit mettre en œuvre une politique de diversification des publics, en tentant de toucher en priorité les personnes qui n'y viennent pas pour des raisons sociales, géographiques, culturelles ou économiques, des publics dits prioritaires, spécifiques ou empêchés. Cela passe par l'organisation d'actions au siège (visites, répétitions publiques...) ou à l'extérieur, des tarifs adaptés, des partenariats avec des associations, des établissements carcéraux, des hôpitaux... En parallèle, le théâtre doit mettre en place sur son territoire une politique d'éducation artistique à destination des amateurs, qui bien souvent passe par l'organisation d'un atelier de pratique théâtrale hebdomadaire. Nous reviendrons ensuite sur ces importants objectifs en présentant quelques actions de sensibilisation et d'éducation. En ce qui concerne ses obligations professionnelles, le Centre Dramatique doit mettre en place une politique de formation des professionnels, collaborer avec les écoles d'art dramatique et favoriser l'insertion des jeunes diplômés. Le directeur doit également transmettre les compétences professionnelles que son mandat lui permet d'acquérir et assurer sa relève.

Le directeur doit disposer de moyens techniques (salles de spectacle et de répétition, locaux, ateliers), humains (équipe permanente de professionnels et artistes associés) et financiers afin de mettre en œuvre son projet artistique. En règle générale, les locaux sont gracieusement mis à disposition par la municipalité, ce qui entraîne parfois des litiges (coordination, place disponible). Une scène nationale peut également abriter un Centre Dramatique mais la cohabitation et la mutualisation des moyens entre les deux institutions se révèlent souvent complexes.

La DRAC et les instances territoriales collaborent au recrutement du directeur. À la suite d'un appel d'offre basé sur une note d'orientation, les partenaires publics choisissent quelques candidats, examinent en détail leurs projets et leurs budgets prévisionnels et en sélectionnent un ou plusieurs pour le(s) soumettre à l'approbation du Ministère de la Culture. Le mandat du directeur dure trois ans calendaires, il est renouvelable deux fois. Un directeur arrive en cours de saison et repart sans voir la fin de sa programmation, ce qui est parfois problématique, mais, en règle générale, les directeurs entrants suivent fidèlement les projets de leurs prédécesseurs. Après deux renouvellements, le directeur peut de nouveau postuler à la direction du même Centre Dramatique, à celle d'un autre ou bien bénéficier d'un soutien de l'État pour développer seul ses projets artistiques. En moyenne, un directeur reste six ans à la tête d'un Centre Dramatique. Un Contrat de décentralisation dramatique est signé entre le directeur *intuitu personæ*, le Centre Dramatique et le Ministre de la Culture, puis approuvé par les collectivités territoriales. Un contrat-type est annexé à l'arrêté du 23 février 1995. Ce Contrat de décentralisation dramatique rappelle l'ensemble des obligations et missions du directeur et détaille entre autres son projet artistique et ses choix en terme de répertoires de création et de programmation, d'implantation territoriale, d'actions d'éducation et de formation, de partenariats et collaborations. Ce fonctionnement dote les Centres Dramatiques et leurs directeurs d'une véritable liberté d'action : certains favorisent les grandes productions et donnent à la structure une visibilité nationale, d'autres privilégient les relations avec des publics très proches et souvent empêchés. Depuis la politique de Michel Guy (Secrétaire d'État à la Culture entre juin 1974 et août 1976), un Centre Dramatique peut être dirigé par deux personnes, par exemple un administrateur et un artiste. Ainsi, entre 1976 et 1978, le CDN des Alpes à Grenoble fut codirigé par Georges Lavaudant (metteur en scène, comédien et dramaturge) et Gabriel Monnet, et cela fonctionna parfaitement, mais la codirection est rare actuellement car bien souvent problématique.

Les Centres Dramatiques prennent la forme de sociétés commerciales : sociétés à responsabilité limitée (SARL), sociétés anonymes (SA), sociétés coopératives et participatives (SCOP) ou sociétés anonymes d'économie mixte locale (SAEML). Les partenaires publics ne participent pas au capital, ce qui permet à la direction d'être entièrement libre de choisir le répertoire, la programmation et la manière de gérer la structure. Le Cahier des missions et des charges précise toutefois que l'État souhaite revoir ces statuts juridiques, mais depuis sa parution, il n'y a pas eu de changements.

En tant qu'institution publique, les Centres Dramatiques doivent pouvoir justifier de l'utilisation des fonds : une transparence totale est exigée. Deux comités de suivi annuels permettent de veiller à l'application du contrat d'objectifs. La loi du 6 février 1992 déconcentre la gestion des Centres Dramatiques, ils relèvent donc de la DRAC à laquelle ils doivent transmettre tous les documents relatifs à leur activité (notamment les budgets, les bilans saisonniers et les contrats de travail) qui peuvent être contrôlés par la Direction Générale de la Création Artistique (DGCA) du Ministère de la Culture. L'État décide du renouvellement - ou non - du directeur par une évaluation approfondie réalisée par la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) à la fin de la troisième année du premier mandat. Si les premières évaluations dans les années 1990 se basaient essentiellement sur les créations du Centre Dramatique et leurs succès, sur la fréquentation, à partir de la Charte des missions de service public pour le spectacle vivant en 1998, l'évaluation prend en considération les relations du théâtre avec les publics, la qualité et la diversité des médiations organisées.

Bien que la notion de troupe permanente inspire véritablement la première vague de décentralisation dramatique, elle est aujourd'hui délaissée au profit de l'idée de permanence artistique. Les tous premiers Centres Dramatiques se fondent sur des troupes permanentes réunies autour d'un metteur en scène, qui présentent du théâtre itinérant en région. Jeanne Laurent favorise le développement de troupes permanentes en subventionnant de nombreuses compagnies. Ainsi, elle découvre le Grenier de Toulouse qui constitue ensuite le troisième CDN créé. Dans les années soixante, les troupes permanentes subventionnées par l'État préfigurent généralement la création de nouveaux Centres Dramatiques. Progressivement, avec la sédentarisation des théâtres, la notion de troupe se perd, même si quelques CDN en conservent une. Dans les années soixante-dix, les troupes de la deuxième génération, celles des "*descendants de Vilar*", s'essouffent. Roger Planchon abandonne l'idée de troupe permanente et Michel Guy favorise un théâtre "nomade" autour d'un artiste plutôt que d'une troupe. Au sein des Centres Dramatiques, le Ministère de la Culture n'encourage pas la permanence artistique, il juge la troupe démodée. Jeanne Laurent milite pour le retour de la troupe permanente auprès de Jack Lang en 1981 mais les directeurs des CDN sont nombreux à refuser l'idée qui représente à leurs yeux le symbole d'une décentralisation passée, et cela se poursuit dans les années quatre-vingt. En 1988, le dramaturge Jean-Paul Wenzel apporte l'idée d'une troupe liée au Centre Dramatique pour une saison seulement, puis, dans les années quatre-vingt-dix, on réfléchit à la notion de troupe permanente en tant qu'outil artistique.

La troupe peut créer des contraintes pour le metteur en scène, elle impose une esthétique et un répertoire, mais elle peut favoriser l'insertion des jeunes comédiens, notamment ceux issus d'une école qui travaille en partenariat avec un Centre Dramatique. La troupe peut constituer un lien fort entre les habitants d'une ville et le Centre Dramatique mais elle représente un coût élevé. Dans les années 2000 apparaissent réellement les notions de permanence artistique et d'équipe artistique permanente. Les CDN ne peuvent plus garantir de nombreux emplois artistiques stables en raison de budgets insuffisants¹. Actuellement, qualifié de maisons d'artistes par leur Cahier des missions, ils doivent réunir une équipe artistique semi-permanente composée de comédiens, metteurs en scène, dramaturges... associés à la direction pour une saison minimum. Le directeur doit pérenniser des emplois artistiques pour contrer la précarité du statut d'intermittent, mais, en pratique, chaque Centre de taille moyenne (en province) ne s'associe qu'avec un ou deux comédiens ou dramaturges. Le personnel artistique permanent est encore extrêmement rare au sein de cette institution et les directeurs préfèrent reconduire régulièrement des collaborations artistiques avec des artistes familiers de la scène.

L'ensemble du personnel du théâtre peut être considéré comme une troupe qui partage les mêmes missions et valeurs.

Le Centre Dramatique doit favoriser le travail des compagnies indépendantes implantées sur son territoire, en particulier les nouvelles, en mettant à disposition ses locaux et ateliers, son personnel technique et administratif et des ressources financières. C'est un outil à partager, il met en réseau ses moyens afin de pérenniser la création théâtrale sur son territoire.

Les Centres Dramatiques communiquent généralement *via* les programmes ou plaquettes de saison, des brochures soignées souvent réalisées avec les artistes ou écrivains associés. Actuellement, ils sont tous dotés d'un site internet pour transmettre aux spectateurs la programmation et l'actualité du théâtre, ils proposent généralement l'abonnement à une *newsletter* (courriel) et quelques uns disposent une billetterie en ligne. Plusieurs Centres sont également présents sur des réseaux sociaux tels *Facebook* ou *Twitter*.

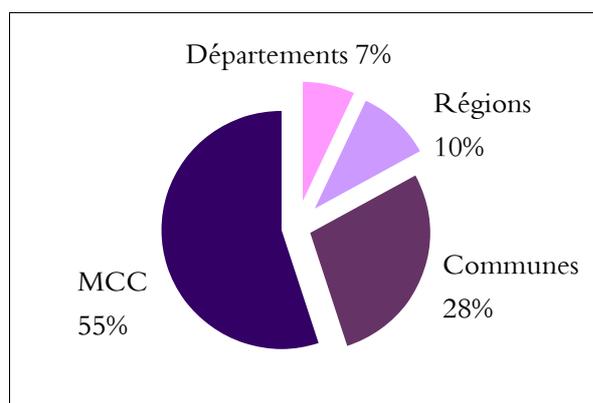
Dans le cadre de leur mission de diversification des publics, l'ensemble des Centres Dramatiques propose des places à un tarif accessible au plus grand nombre. Les abonnements permettent aux spectateurs de réaliser de grandes économies vis-à-vis du plein tarif et donc de véritablement fidéliser des publics. Chaque structure a également mis en place une grille de

1. FRIEDEL C., "La troupe, un éternel retour aux sources du théâtre", in PENCHENAT J.-C., 2006, p.75-88

tarifs adaptés à différents publics : demandeurs d'emploi, enfants, étudiants et jeunes, seniors... qui bénéficient tous de places entre cinq et dix euros en moyenne. Des partenariats avec des associations et des maisons de quartier permettent de réduire encore ces tarifs, notamment en faveur des personnes aux revenus modestes.

Les Centres Dramatiques Régionaux ont dans une moindre mesure des missions (création, production, diffusion, accueil du public, formation), un fonctionnement (politique tarifaire, partenariats...) et des sources de revenus plutôt similaires aux Centres Dramatiques Nationaux mais leurs directeurs sont choisis par le Préfet de la région.

Les CDN, nous l'avons vu, sont subventionnés par l'État et les collectivités territoriales : régions, départements et communes, un pluri-financement qui les caractérise. En 2010, les quarante Centres Dramatiques disposaient de 152,5 millions d'euros : 62 478 milliers d'euros du Ministère de la Culture et 51 926 milliers d'euros des collectivités. Remarquons que l'État apporte toujours la principale part du budget.



Répartition des subventions publiques (TTC)
des Centres Dramatiques en 2010¹

En théorie, chaque CDN doit disposer d'au moins 2,5 millions d'euros par an pour accomplir ses missions. Chacun disposait en moyenne de 3,9 millions d'euros en 2010. En comparaison, le budget moyen d'un CDR s'élève à 1,8 million d'euros en 2004, les collectivités territoriales leurs apportaient en moyenne 57% du budget – et toujours la majeure partie – l'État 43% et les recettes propres 13%.

Les régions qui possèdent plus d'un Centre Dramatique ne sont pas nécessairement celles qui reçoivent les subventions les plus élevées. 27% des subventions accordées aux CDN-CDR par le Ministère de la Culture sont versées en Île-de-France, et 15% en Rhône-Alpes, or

1. BABÉ L. & JOLIVEL A., Repères DGCA n°7, février 2013, p.9

ces régions bénéficient également d'importants financements des collectivités territoriales car il s'agit de territoires aisés et densément peuplés. Cette disparité soulève toutefois des questions puisque l'objectif premier des Centres Dramatiques est de favoriser le développement du théâtre là où les infrastructures et les financements lui font défaut.

En Alsace et en Haute-Normandie, les subventions proviennent essentiellement des collectivités territoriales. Au contraire, les Centres Dramatiques d'Auvergne et du Limousin sont majoritairement financés par le Ministère de la Culture, et étudier les subventions par habitants permet de s'apercevoir que les collectivités réalisent un effort considérable envers leur Centre Dramatique dans ces régions plutôt modestes et peu peuplées.

Les inégalités dans les financements s'expliquent par de fortes disparités entre les projets, les équipes permanentes, la jauge et la programmation de chaque théâtre, ainsi que par la richesse de certaines régions.

On remarque une tendance générale à la baisse ou au maintien des subventions du Ministère de la Culture depuis 2005¹, alors que les coûts de la vie augmentent, ce qui tend à accroître ces inégalités territoriales. Dans certaines régions, les collectivités territoriales réalisent alors un effort plus important afin de pallier le désengagement de l'État.

Subventions publiques par région
aux 40 Centres Dramatiques
en 2010²

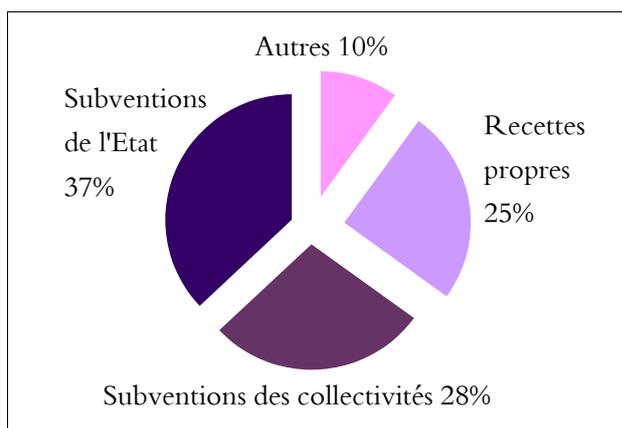
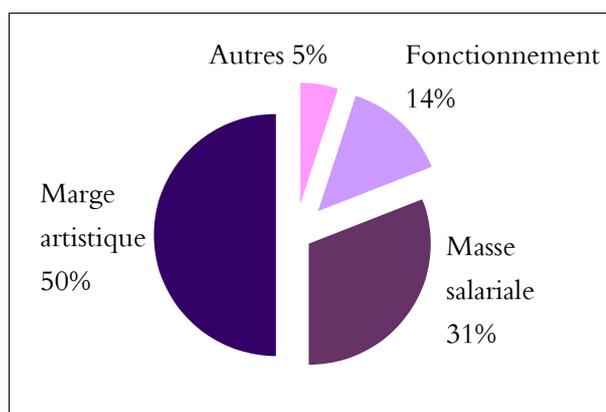
Subventions par région, en k€							
Région	Nombre de structures	MCC		Collectivités		Financements publics	Moyenne MCC par structure
		Total	%	Total	%		
ALSACE	2	1358	32	2883	68	4241	679
AQUITAINE	1	1850	49	1898	51	3748	1850
AUVERGNE	1	1032	71	426	29	1458	1032
BASSE-NORMANDIE	2	2703	53	2366	47	5070	1352
BOURGOGNE	1	1857	58	1371	42	3227	1857
BRETAGNE	2	4472	47	5009	53	9480	2236
CENTRE	2	1574	43	2118	57	3691	787
CHAMPAGNE-ARDENNE	1	1898	38	3074	62	4972	1898
FRANCHE-COMTE	1	1264	65	670	35	1934	1264
HAUTE-NORMANDIE	1	553	31	1232	69	1785	553
ILE-DE-FRANCE	9	16880	67	8439	33	25319	1876
LANGUEDOC-R.	1	1599	56	1258	44	2857	1599
LIMOUSIN	1	1451	69	658	31	2109	1451
LORRAINE	2	2211	59	1514	41	3725	1105
MIDI-PYRENEES	1	2469	41	3519	59	5988	2469
NORD-PAS-DE-CALAIS	2	2915	47	3275	53	6190	1458
PAYS DE LA LOIRE	1	1371	66	697	34	2067	1371
POITOU-CHARENTES	1	563	45	691	55	1253	563
PACA	2	4236	52	3942	48	8178	2118
REUNION	1	740	48	808	52	1548	740
RHONE-ALPES	5	9483	61	6078	39	15561	1897
TOTAL	40	62478	55	51926	45	114404	1562

Selon le Cahier des missions et des charges des Centres Dramatiques, les recettes propres doivent représenter environ 20% du budget global, elles représentaient 25% en 2010³.

1. Cf. Annexe 2 : *Subventions du Ministère pour les CDN-CDR*, p.141
2. BABÉ L. & JOLIVEL A., Repères DGCA n°7, février 2013, p.9
3. BABÉ L., Repères DGCA n°8, septembre 2013, p.24

La moitié du budget au minimum doit être consacrée aux dépenses artistiques (activités ou marge artistique) et les coproductions majoritaires doivent utiliser au moins 50% de la marge artistique. Les subventions de l'État doivent représenter entre 50% et 60% du budget de fonctionnement. Un tiers de la masse salariale est réservé aux artistes et le directeur et les salariés permanents reçoivent toujours un salaire fixe, quelles que soient les recettes et les dépenses du théâtre.

Répartition des dépenses des Centres Dramatiques en 2010¹



Répartition des recettes des Centres Dramatiques en 2010²

B. Créer et diffuser un répertoire contemporain sur un territoire

Rappelons qu'au début de la décentralisation dramatique, le répertoire des œuvres jouées en France comprend des œuvres françaises et étrangères classiques, que l'on adapte ou simplifie à cause des conditions de représentation dont l'itinérance dans les petites villes et villages. Par conséquent, il n'y a pas vraiment de nouvelles créations à cette époque. Dans les années soixante, en parallèle à la sédentarisation du théâtre, Jean Vilar, Jean Dasté et Roger

1. BABÉ L., Repères DGCA n°8, septembre 2013, p.24

2. *ibidem*

Planchon désirent donner le pouvoir aux créateurs. Au début des années soixante-dix, on se ré-interroge sur le répertoire et la manière de jouer, la décentralisation a de nouveaux objectifs : "diviser et réveiller" les publics. Selon Dominique Darzacq, "la popularité du théâtre remplace un théâtre populaire"¹. Jean Vilar, avant son décès en 1971, permet au Festival d'Avignon de s'ouvrir aux autres arts. Les années 1975-1976 marquent pour les metteurs en scène le début d'une réelle liberté de création : ils explorent leur pouvoir, les projets s'individualisent. En dehors des institutions, la liberté est plus grande encore, les formes et les genres se multiplient, on s'inspire du burlesque, du cirque, de la fête foraine, de tout ce qui est spectaculaire. Les metteurs en scène recherchent de nouvelles esthétiques et créent un théâtre d'images, un théâtre poétique. Les textes et les espaces sont déconstruits, les comédiens abattent le quatrième mur (ils reconnaissent l'existence des spectateurs et peuvent s'adresser directement à eux). Les Centres Dramatiques, surtout les plus récents, renouvellent profondément leurs répertoires, ils innovent en créant des œuvres britanniques et allemandes parfois provocantes et s'inspirent des scènes berlinoises. Les mises en scène de Peter Stein et Klaus Michael Grüber deviennent des références, les sources d'inspiration premières, et Bertold Brecht est joué partout. Les metteurs en scène sont véritablement des créateurs. Ces tendances se poursuivent dans les années quatre-vingt où le théâtre de rue et le cirque (alors symbolisé par Bartabas, metteur en scène et scénographe qui a fondé le spectacle équestre Zingaro) rencontrent un grand succès. Le cadre institutionnel des Centres Dramatiques permet de proposer de multiples esthétiques, des projets singuliers, originaux. Jack Lang nomme Patrice Chéreau à la tête du Théâtre des Amandiers (CDN de Nanterre) où le metteur en scène crée *Quartett*, sur un texte d'Heiner Müller. Il monte également plusieurs œuvres de Bernard-Marie Koltès, dont les œuvres sont ensuite reprises par les Centres Dramatiques. Dans les années quatre-vingt-dix, suite aux contraintes économiques, le plateau est mis à nu, les décors et les costumes sont sobres mais revendiquent une intemporalité. On s'inspire véritablement des mises en scène du britannique Peter Brook. Les Centres Dramatiques mettent en scène des textes d'auteurs contemporains vivants ou décédés il y a peu, notamment de Jean-Luc Lagarce². Les classiques reviennent à la mode, ils sont réactualisés car ils ne présentent pas de risque économique. Les directeurs-metteurs en scène s'intéressent à leur diffusion dans une visée patrimoniale³. On intègre de la danse au théâtre et de la vidéo lorsqu'on en a les moyens, on mêle différents genres, ce qui devient ensuite un élément majeur dans la recherche théâtrale contemporaine. Les lieux de représentation se

1. DARZACQ D., "Les premières utopies, du théâtre populaire à la popularité du théâtre", *op. cit.*

2. GODARD C., "Après Vilar, l'évolution des esthétiques", *op. cit.*, p.23-40

3. URRUTIAGUER D., "Une institution, pour quelles logiques d'action", in PENCHENAT J.-C., 2006, p.41-60

multiplient (rue, jardins, monuments, usines...), on tente de désacraliser le lieu qu'est le théâtre. La décennie est marquée par les mises en scène des directeurs-créateurs Stanislas Nordey, Dominique Pitoiset, Christian Schiaretti et Olivier Py.

Le début du XXI^e siècle correspond à un retour à l'essence du théâtre, au texte et à la parole, le spectaculaire est délaissé. Les écoles d'art dramatiques deviennent des lieux d'expérimentation pour les directeurs d'un Centre Dramatique¹, les répertoires sont renouvelés par les artistes associés. Les pièces de Tchekhov rencontrent un immense succès chez les metteurs en scène, on revient à Ibsen et Strindberg. Au sein des Centres Dramatiques, les metteurs en scène recherchent actuellement une grande proximité avec les publics, à l'image des débuts de la décentralisation. Ils font participer des spectateurs à leurs créations et la relation entre le spectacle et le public est devenue un élément-clé de la recherche théâtrale contemporaine.

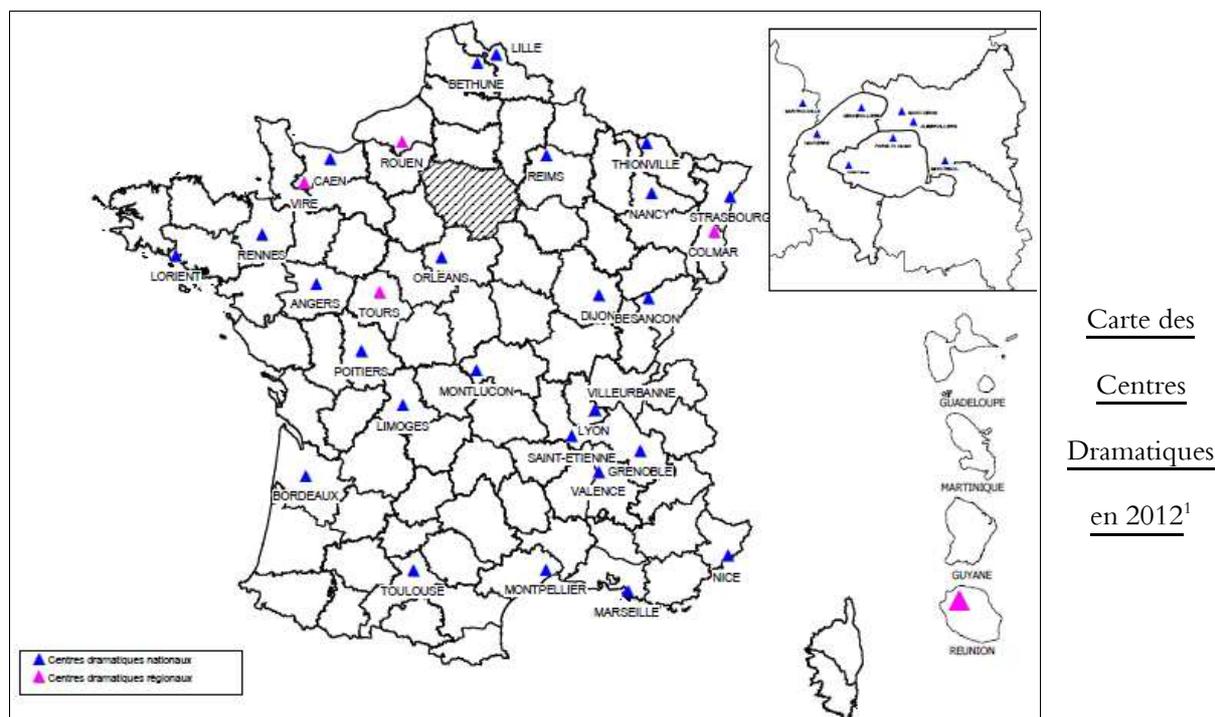
Le choix du répertoire constitue la première responsabilité du directeur d'un Centre Dramatique, il doit trouver un équilibre entre des œuvres classiques et des œuvres contemporaines. Les pièces classiques sont en réalité souvent nouvelles pour les publics et cela explique leur succès, donc les Centres Dramatiques en créent beaucoup.

Actuellement, le répertoire classique francophone met en avant Molière, Marivaux, Alfred de Musset, et dans une moindre mesure des œuvres de Victor Hugo, Pierre Corneille et Jean Racine. On joue également de très nombreuses pièces de Shakespeare, ainsi que d'Anton Tchekhov et de Fiodor Dostoïevski. Cela n'entrave pas la liberté de création des metteurs en scène puisqu'ils en proposent souvent des versions revisitées.

En ce qui concerne le répertoire contemporain, les œuvres des auteurs francophones Samuel Beckett, Eugène Ionesco, et plus récemment de Bernard-Marie Koltès et Jean-Luc Lagarce, des auteurs d'expression allemande Heiner Müller et Bertold Brecht, et plus récemment d'Ödön von Horváth, et des britanniques Sarah Kane et Harold Pinter, sont fréquemment jouées. Parmi les auteurs vivants, Valère Novarina et Olivier Py sont très appréciés des metteurs en scène. Les Centres Dramatiques mettent aussi en scène les textes de leurs dramaturges associés, tels Denis Lachaud, Gabor Rassov, Stéphane Foenkinos, Yannick Haenel, Marie Desplechin, Mariette Navarro... pour la saison 2014-15, ce qui permet de promouvoir une littérature francophone contemporaine d'auteurs vivants.

1. GODARD C., "Après Vilar, l'évolution des esthétiques", *op. cit.*, p.23-40

Les contes de Perrault et de Grimm demeurent une grande source d'inspiration pour des spectacles destinés au jeune public, et cela révèle qu'ils constituent véritablement un patrimoine littéraire commun en France. Une analyse de la programmation de la saison 2014-15 des Centres Dramatiques permet de confirmer ces répertoires et révèle également que certaines pièces, essentiellement des créations et/ou productions, tournent dans plusieurs CDN, ce qui leur assure une grande visibilité sur la scène française.



Cette carte permet d'observer que les CDN sont globalement présents sur l'ensemble du territoire métropolitain, mais plus concentrés dans le nord et dans l'est de la France, particulièrement en Île-de-France et en Rhône-Alpes. Beaucoup moins de CDN sont implantés dans le grand sud-ouest, irrigué seulement par une diagonale Bordeaux-Limoges-Montluçon-Dijon. D'une manière générale, la zone comprise entre Bordeaux, Montluçon, Valence et Montpellier possède peu de scènes théâtrales publiques. Soulignons également qu'avant la réforme des régions du 16 janvier 2015², seules les régions Corse et Picardie ne disposent pas de CDN-CDR. L'accès à un Centre Dramatique semble beaucoup plus aisé pour les Picards, proches de Paris et de sa banlieue, mais aussi de Rouen et de Reims, que pour les Corses. Enfin, il n'y a pas de CDN en Outre-Mer et un seul CDR à Saint-Denis (Réunion).

1. BABÉ L., Repères DGCA n°8, septembre 2013, p.24

2. Loi n°2015-29 du 16 janvier 2015 relative à la délimitation des régions, aux élections régionales et départementales et modifiant le calendrier électoral, dit *Acte III de la décentralisation*, sous la présidence de François Hollande.

En 2006, il y a sept Centres Dramatiques Régionaux (à Rouen, Vire, Thionville, Colmar, Tours, Poitiers et Saint-Denis de la Réunion) mais certains sont ensuite labellisés CDN. Par exemple, le CDN de Rouen est issu de la fusion entre les scènes nationales de Petit-Quevilly et de Mont-Saint-Aignan et du CDR Théâtre des deux rives. En 2014, le Ministère de la Culture recense seulement deux CDR en France métropolitaine¹ : Le Préau à Vire en Basse-Normandie (par ailleurs très proche de Caen où se situe un CDN) et le Théâtre Olympia à Tours, en région Centre-Val de Loire. L'idée de Centres Dramatiques Régionaux a donc été progressivement abandonnée. Soulignons que les établissements théâtraux publics ont mis en place le label "Théâtre national de région", qui peut être obtenu par les Centres Dramatiques et permet une meilleure visibilité des objectifs en matière de création et diffusion mais ne donne pas droit à des subventions publiques.

La réforme des régions qui prend effet le 16 janvier 2015², pourrait opérer des modifications pour les Centres Dramatiques. Par exemple, la région Normandie, née de la fusion entre le Basse-Normandie et la Haute-Normandie, disposera de deux CDN, l'un à Caen, l'autre à Rouen, et d'un CDR à Vire. Début 2015, le Ministère de la Culture et de la Communication ne laisse transparaître aucune information quand à l'avenir des Centres Dramatiques après la réforme territoriale.

Les statistiques de la saison 2012-13 permettent de révéler que les Centres Dramatiques, certes ouverts aux arts vivants, diffusent essentiellement du théâtre à leurs sièges. Ainsi, plus de 88% des représentations sont des spectacles de théâtre, et seulement 12% d'un autre genre. Plus de 85% des spectateurs au siège viennent voir du théâtre, les autres genres totalisent moins de 15% des spectateurs. Ces tendances se retrouvent chaque saison donc le théâtre est véritablement la raison d'être des Centres Dramatiques.

De manière générale, les Centres Dramatiques agissent sur le territoire régional. Selon le Ministère de la Culture, la décentralisation dramatique doit suivre deux objectifs : *la démocratisation et la régionalisation de la création théâtrale*³, ce qui passe par les partenariats et les actions décentralisées. Le Centre Dramatique "*[joue] un rôle majeur dans la coordination et l'enrichissement des activités théâtrales de [sa] région*"⁴.

1. Site du MCC, coordonnées des Centres Dramatiques (dernière consultation : 18/02/15) : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Theatre-spectacles/Organismes/Creation-Diffusion/Centres-Dramatiques-Nationaux-CDN-et-Regionaux-CDR>

2. Loi n°2015-29 du 16 janvier 2015

3. URRUTIAGUER D., "Une institution, pour quelles logiques d'action", *op. cit.*, p.41-60

4. *idem*, p.58

Le directeur doit s'adapter au territoire, prendre en compte les spécificités de la région. Par exemple, il doit favoriser la diffusion des pièces des compagnies régionales. Il est toutefois difficile de qualifier l'ancrage territorial d'un Centre, cela dépend de l'établissement et de la volonté de la direction.

62% des représentations ont lieu au siège. Une grande part est donc décentralisée mais nous remarquons que les tournées ont lieu surtout dans les autres régions et non dans la région d'implantation. Cela s'explique par l'organisation même des tournées, souvent dix ou vingt dates très rapprochées dans la France entière. De nombreuses représentations à l'étranger ont lieu dans des pays frontaliers et/ou francophones, cela concerne d'abord des Centres Dramatiques proches de frontières.

Statistiques de la saison 2012-13

(37 Centres Dramatiques)¹

AUX SIÈGES		
	REPRÉSENTATIONS	FRÉQUENTATION
Théâtre	4 571	1 061 829
Musique	279	84 436
Danse	149	47 365
Pluridisciplinaire	174	51 863
Total	5 173	1 245 493

REPRÉSENTATIONS EN TOURNÉE	
Région d'implantation	569
Autres régions	2235
À l'étranger	264
Total	3 068

Total des représentations : 8 241

1. Source : données du MCC

C. Diversifier les publics, démocratiser le théâtre

Dès les années quarante, lors de la première vague de la décentralisation, on désire démocratiser le théâtre. Cette idée est ensuite contestée dans les années soixante où on abandonne les représentations en milieu rural à cause de leur coût élevé¹. À la fin des années soixante, on prend conscience que le théâtre s'est rapidement sédentarisé et qu'il ne touche plus qu'une élite bourgeoise. Le Comité de Villeurbanne souhaite reconquérir un large panel de la population française qui forme le "*non-public*" par différents moyens (création, action culturelle, formation et créations pour le jeune public) qui deviennent ensuite des missions partagées par tous les Centres Dramatiques. Dans les années soixante-dix, les Centres Dramatiques doivent agir sur l'ensemble de la région, et particulièrement dans les petites agglomérations, les campagnes et les banlieues, en faveur de milieux peu touchés par le développement culturel ou défavorisés, on s'interroge profondément sur les publics visés². Les années quatre-vingt permettent la professionnalisation de l'accueil et le développement des relations publiques. Les directions désirent intégrer les publics à la vie du théâtre, elles renouvellent les moyens de communication par l'image et le design et fidélisent les spectateurs grâce aux abonnements et tarifs réduits. Des lieux conviviaux, bars, foyers ou salons de lecture, rendent le théâtre plus familier, plus accessible et permettent donc de désacraliser un lieu qui paraissait élitiste, longtemps perçu comme une sortie bourgeoise. D'une part, on veut faire du public un médiateur du théâtre contemporain en le formant avec des écoles du spectateur – cela crée un noyau dur de connaisseurs – d'autre part, on organise des actions "légères" en dehors du Centre Dramatique pour y trouver quelques spectateurs en devenir. On fait participer les habitants aux créations, on s'inspire de leurs témoignages, afin d'encourager un quartier ou une communauté à fréquenter le théâtre³. Les Centres Dramatiques cherchent à nouer une relation durable avec les publics qui deviennent un véritable partenaire de la création théâtrale. Les relations publiques sont des médiateurs entre les artistes, les pièces et les spectateurs. Les directeurs nommés dans les années 2000 poursuivent ces réflexions, ils font un véritable travail de proximité, favorisent les médiations, les petites formes et la décentralisation en amenant un théâtre exigeant dans les écoles et les lycées, les hôpitaux, les prisons...⁴

1. URRUTIAGUER D., "Une institution, pour quelles logiques d'action", *op. cit.*, p.41-60

2. DARZACQ D., "Les premières utopies, du théâtre populaire à la popularité du théâtre", *op. cit.*, p.12-22

3. URRUTIAGUER D., "Une institution, pour quelles logiques d'action", *op. cit.*, p.41-60

4. FRIEDEL C., "Le spectateur et le public", *op. cit.*, p.61-74

En parallèle à la programmation de spectacles de théâtre, de danse et de cirque, les CDN organisent donc des actions culturelles et pédagogiques et des événements variés qui s'inscrivent dans le cadre de leurs missions d'éducation et de formation, de démocratisation et de décentralisation. Généralement, un même service, souvent nommé *Relations avec le(s) public(s)*, *Actions culturelles* ou encore *Animation culturelle*, développe les actions culturelles, sociales et pédagogiques, les formations, les partenariats avec les établissements scolaires et universitaires, les associations, les prisons et les hôpitaux, et de manière générale toutes les actions qui visent à faciliter l'accès des représentations et activités aux publics *spécifiques*, *fragilisés* ou *empêchés*. Certains théâtres s'appuient sur des enquêtes afin de mieux cibler les goûts et les motivations des spectateurs. La formation du public représente en moyenne 6,8% des charges d'activité d'un Centre Dramatique¹.

En analysant l'offre culturelle des différents théâtres, on remarque dans un premier temps que les Centres Dramatiques proposent tous des événements similaires pour le grand public : des visites du théâtre (parfois réservées aux abonnés ou aux groupes), des répétitions publiques et des rencontres à *chaud* avec les artistes avant ou après la représentation (souvent nommées "*bords de scène*") parfois sous la forme de carte blanche. Soulignons l'originalité du Nouveau Théâtre d'Angers (NTA) qui a mis en place les "*Curiositas*" : des cartes blanches données aux artistes sous la forme de résidences de création de trois jours aboutissant à une représentation surprise le quatrième jour², ce qui participe également à la mission de création du CDN Pays de la Loire.

Tous ces événements, proposés à des groupes réduits, mettent l'accent sur la convivialité. Le théâtre souhaite ainsi favoriser un véritable dialogue entre spectateurs, médiateurs ou chargés des relations avec les publics et professionnels du spectacle. Toujours pour former le regard du public, certains Centres proposent des "écoles du spectateur". Par exemple, à la Manufacture à Nancy, un atelier permet aux spectateurs de développer un regard critique sur les pièces programmées et un *Parcours création* composé de visites guidées, de rencontres avec des professionnels et de stages leur fait découvrir le processus de mise en scène du *Malade Imaginaire* de Molière par Michel Didym³ et les coulisses de la création d'un spectacle.

En lien avec la programmation, de nombreux Centres Dramatiques organisent des lectures de textes contemporains, des débats ou des conférences (actualité, société, philosophie).

1. URRUTIAGUER D., "Une institution, pour quelles logiques d'action", *op. cit.*, p.41-60

2. Site du NTA (dernière consultation : 15/02/15) : <http://www.nta-angers.fr/la-saison-2014-15/les-curiositas-128/>

3. Site de la Manufacture de Nancy (dernière consultation : 15/02/15) : <http://www.theatre-manufacture.fr/thmanufacture/sites/thmanufacture/accueil/formations/pourtous>

Certains théâtres proposent également des concerts et des expositions. Ces formes non théâtrales permettent aux publics de s'ouvrir aux autres arts, d'élargir leur culture et leur perception artistiques. Quelques événements se démarquent par leur originalité, telles la manifestation *Vin(gt) du mois* qui permet aux spectateurs du CDN de Besançon de rencontrer un vigneron local à la suite de la représentation d'une forme brève¹, ou bien les lectures au cours d'un dîner au CDN de Lille.

Remarquons que quelques Centres possèdent une bibliothèque, tel le CDN de Besançon, ou bien un centre de ressources, mais ils sont vraiment rares. Ainsi, le Théâtre National de Bretagne (TNB) met à disposition des spectateurs, des chercheurs et des professionnels les archives conservées depuis la création du CDN de Rennes en 1949, un fonds exceptionnel comprenant notamment plus de 5 000 photographies².

La majorité des Centres Dramatiques, nous l'avons vu, a mis en place au moins un atelier hebdomadaire de pratique théâtrale pour les amateurs et un grand nombre organise également des stages pour les amateurs ou les professionnels. Quelques uns les forment à d'autres disciplines : danse (Théâtre du Port de la Lune à Bordeaux, Comédie de Valence), éveil artistique et musical (Théâtre Nouvelle Génération à Lyon), découverte de la programmation numérique pour le spectacle et créativité textile (Théâtre des Treize Vents à Montpellier), cirque et acrobatie, écriture...

La démocratisation s'effectue d'abord à travers des actions pensées pour des publics spécifiques : enfants et scolaires, minorités culturelles, personnes aux revenus modestes, malentendants et sourds, malvoyants et aveugles, détenus... Ces actions sont généralement conduites en partenariat avec des structures externes, soit au sein du théâtre, soit en décentralisation. Les médiations doivent être adaptées aux publics spécifiques, tant sur le fond que sur la forme (choix de la pièce et durée, discours...).

L'ensemble des Centres Dramatiques conduit des partenariats avec les établissements scolaires et universitaires de la ville et de sa banlieue, plus rarement du département ou de la région, notamment avec les classes Option théâtre et *Lycéens au théâtre*. Ils mettent en place des stages et des ateliers de pratique, des représentations et des rencontres réservées aux classes, mettent à disposition leurs ressources (costumes, matériel scénique...) et parfois la

1. Site du CDN de Besançon (dernière consultation : 15/02/15) : <http://www.cdn-besancon.fr/vingt-du-mois>

2. Site du TNB (dernière consultation : 16/02/15) : <http://www.t-n-b.fr/fr/centre-ressources/presentation/index.php>

scène. Ainsi, le Théâtre Nouvelle Génération (TNG) à Lyon, qui dispose d'un Pôle de Ressources pour l'Éducation Artistique et Culturelle (PREAC), propose des formations aux enseignants pour faciliter l'étude du théâtre en classe. Un parcours spécial permet aux élèves de neuf classes signataires d'une convention avec le Centre Dramatique "*d'aborder le théâtre dans sa globalité*" grâce à un accompagnement pédagogique dans la découverte des spectacles, des visites et des ateliers pratiques en théâtre, danse, marionnettes, et scénographie¹. Certains théâtres collaborent aussi avec des universités et des écoles spécialisées notamment des écoles d'art dramatique et des formations au Diplôme du Métier d'Art Costumier-réalisateur, mais aussi avec Sciences Politiques, des écoles d'arts plastiques et de graphisme... ou bien travaillent avec le conservatoire de la ville.

Tous les Centres Dramatiques programment quelques représentations pour un public d'enfants mais elles sont généralement minoritaires dans la saison. Le TNG à Lyon et le Théâtre Jeune Public (TGP) à Strasbourg sont missionnés pour le jeune public mais les adultes y sont évidemment bienvenus puisque les spectacles sont tout public. Sur le programme du CDN de Strasbourg, chaque spectacle porte la mention de l'âge minimum conseillé. Les représentations jeune public s'accompagnent parfois d'événements. Ainsi, à Marseille, La Criée, qui propose plusieurs spectacles pour enfants, organise aussi des ateliers créatifs, des lectures ou des visites du théâtre, les "*veillées des enfants*"² destinées aux jeune public pendant que les parents assistent à la représentation, pour encourager leur venue ensemble au théâtre. Soulignons l'existence de La Belle Saison, un dispositif lancé par Ministère de la Culture et de la Communication sur l'ensemble du territoire français entre juillet 2014 et décembre 2015 afin de faire découvrir les arts vivants aux jeunes par une programmation adaptée et de l'éducation artistique. Il s'agit essentiellement de donner une meilleure visibilité à des propositions artistiques de grande qualité destinées à un public d'enfants et d'adolescents et de les faire rayonner aux niveaux national et international. Le dispositif vise à encourager la mutualisation des moyens et les coopérations entre professionnels³. De nombreux Centres Dramatiques participent à la Belle Saison en programmant des spectacles et des activités pour ce public spécifique.

1. Site du TNG (dernière consultation : 15/02/15) : <http://www.tng-lyon.fr/TNG-CDN/PREAC>

2. Site de la Criée (dernière consultation : 18/02/15) : <http://www.theatre-lacriee.com/#/pages/espaces-dedies/jeunes-parents>

3. Site de la Belle Saison, MCC (dernière consultation : 18/02/15) : <http://www.bellesaison.fr/>

Les Centres Dramatiques collaborent avec des associations de quartier, les chargés des relations avec les publics ou les médiateurs s'adaptent aux besoins de chaque association, ils proposent des prestations sur-mesure pour les adhérents. À travers des rencontres avec les artistes lors de répétition, avant ou après le spectacle et des visites du théâtre, le Centre Dramatique souhaite accompagner un public nouveau au théâtre, le sensibiliser et lui montrer que ce lieu, qui ne fait pas partie de ses habitudes culturelles, lui est facilement accessible. Soulignons qu'un meilleur accès à la culture peut contribuer au désenclavement de quartiers défavorisés ou isolés et à l'intégration de minorités.

Les Centres Dramatiques sont généralement accessibles aux personnes à mobilité réduite, des places leurs sont réservées. Certains théâtres proposent des dispositifs, par exemple des audio-descriptions, pour rendre les spectacles accessibles aux malentendants, sourds, malvoyants et aveugles, mais tous les théâtres n'ont pas les moyens financiers ou techniques nécessaires à la mise en place de tels dispositifs. En général, ils conduisent des partenariats avec des associations qui connaissent bien ces publics. Le service des relations publiques du théâtre peut leur recommander les spectacles visuels (notamment danse et cirque) ou au contraire ceux qui privilégient la voix (théâtre avec une scénographie réduite, décorative d'abord). Par exemple, le CDN de Rouen a développé un programme important destiné à rendre les représentations mais aussi les rencontres avec les artistes et les ateliers de pratique artistique accessibles aux personnes en situation de handicap, que ce soit visuel, auditif ou mental. En effet, l'équipe a été formée à l'accueil de ces publics spécifiques et on remarque sur le site web de la structure culturelle des présentations audio, vidéo et signées des spectacles, ainsi que des pictogrammes qui permettent de repérer facilement les représentations bénéficiant de dispositifs spécifiques. Ces publics et leurs accompagnateurs bénéficient d'un tarif préférentiel. Cinq représentations de la saison 2014-15 sont conseillées aux déficients visuels (l'une avec une audio-description réalisée par l'association Accès Culture) et l'accueil du théâtre met à disposition des programmes en braille et en gros caractères. Chaque saison quelques spectacles et rencontres publiques sont traduites en langue des signes. De plus, neuf spectacles sont conseillés à un public en situation de handicap moteur et les ateliers de pratique artistique sont pensés pour tous. Par ailleurs, des ateliers nommés les *Samedis du possible* permettent à tous, une fois par mois, de pratiquer en amateur différents arts du spectacle. Par conséquent, ce théâtre semble être un modèle quant à l'accueil de publics en situation de handicap, il mène une

véritable politique afin de leur rendre le théâtre plus accessible. Il serait intéressant de savoir à combien de personnes profitent ces dispositifs.

Soulignons également l'initiative de la Comédie de l'Est et de l'Institut médico-pédagogique "Les Catherinettes", à Colmar, qui animent ensemble un atelier hebdomadaire de pratique théâtrale pour des préadolescents en situation de handicap mental, dans le cadre d'un programme visant à favoriser leur insertion dans la société et leur autonomie¹. Animé par une comédienne professionnelle, cet atelier aboutit à une représentation sur la grande scène du théâtre, permettant aux spectateurs de se construire une autre vision du handicap².

La mission Culture-Justice est une coopération inter-ministérielle pour améliorer les conditions de détention et rendre la culture accessible aux détenus (un droit fondamental). Elle collabore avec certains Centres Dramatiques pour mettre en place des ateliers et des spectacles en milieu carcéral. Ainsi, chaque année, en partenariat avec le Service pénitentiaire d'insertion et de probation et la Ligue de l'Enseignement et la Protection Judiciaire de la Jeunesse, le Théâtre National de Bretagne propose à un groupe du Centre de détention des femmes de Rennes des représentations en milieu carcéral ainsi qu'une sortie au théâtre. Lors de la saison 2014-15, les participantes, aidées d'élèves de l'école d'art dramatique, travaillent à la mise en scène du texte *Les Choéphores* extrait de *L'Orestie* d'Eschyle³.

Ces actions, qui ne sont que des exemples, révèlent une volonté commune aux Centres Dramatiques : ouvrir véritablement ces lieux à toutes les personnes qui en sont privées ou qui s'en privent, quels que soient leurs âges, leur appartenance socio-culturelle, leur condition physique ou mentale... Toute forme de discrimination est bannie. Les médiations, les ateliers, les dispositifs particuliers, les actions décentralisées, doivent être adaptés à ces différents spectateurs, repensés continuellement pour eux. Le médiateur ou chargé des relations publiques accompagne personnellement ces personnes dans leur venue au théâtre. Ce travail important, généralement conduit en partenariat avec des structures ou des associations, permet d'élargir les publics et de les croiser, de sensibiliser à l'art dramatique des populations très différentes.

1. Site de l'association Arsea Alsace (dernière consultation : 16/02/15) : http://www.arsea.fr/etablissements.php?fiche=hr_imp_catherinettes

2. Site de la Comédie de l'Est (dernière consultation : 16/02/15) : http://comedie-est.com/index.php?file=cde_culture_pour_tous

3. Site du TNB (dernière consultation : 16/02/15) : <http://www.t-n-b.fr/fr/services/espace-spectateur.php>

Nous retrouvons ces différentes missions au Théâtre de l'Union, à Limoges, un Centre Dramatique National qui domine la région Limousin en matière de création et de diffusion du théâtre contemporain. Ancienne coopérative portant un projet culturel puis grand cinéma, cette structure née d'une décentralisation récente possède un riche passé. Portée par une équipe dynamique, financée majoritairement par ses tutelles, elle parvient à fidéliser chaque saison de nombreux spectateurs.

CHAPITRE II

ORIGINES ET ÉVOLUTIONS DU THÉÂTRE DE L'UNION

1. Le théâtre à Limoges et en Limousin

S'il est aisé de se documenter sur l'implantation des structures d'accueil des arts du spectacle en Limousin, en revanche, les analyses sur la programmation et la fréquentation des lieux culturels en Limousin sont rares. Évoquons tout de même l'Observatoire Régional des Arts et de la Culture en Limousin (ORACLIM), une association culturelle conventionnée par l'État et la Région, a analysé de 2008 à 2014 les politiques culturelles en région. Les études de cette association qui n'existe plus aujourd'hui portaient essentiellement sur l'emploi culturel, les structures et les festivals, leurs publics. La région Limousin possède plusieurs théâtres publics ou privés, les collectivités consacrent un budget important au développement culturel. À Limoges, l'équipement de la ville en lieux de représentation pour les arts de la scène est une préoccupation ancienne qui a généré de longs débats au sein du Conseil Municipal : les projets furent longuement paralysés par ces indécisions. C'est seulement dans les années 1960 qu'apparaissent en ville des structures modernes pour la création et la diffusion, avec en parallèle la naissance d'une véritable politique culturelle en faveur des arts vivants, que soutiennent les différents partenaires publics.

A. Développement du théâtre à Limoges et en Limousin

L'apparition d'un théâtre à part entière dans la ville de Limoges fait suite à un événement malheureux : l'incendie de 1790 qui détruit une grande partie de la cité emporte la salle de jeu de paume qui accueillait épisodiquement des troupes théâtrales, comme cela était admis dans beaucoup de villes. Les délibérations du Conseil Municipal de 1794 nomment M. Besse comme promoteur d'une salle de théâtre, cependant celle-ci connaît de grandes difficultés et appauvrit son constructeur. Dès 1821, le maire souhaite doter la ville d'un théâtre moderne et, après une longue réflexion des pouvoirs municipaux, ce dernier est achevé en 1840 sur la place de la République. Dans les années 1850, alors que l'on constate qu'il n'est pas rentable, très mal géré et délaissé par une municipalité d'abord préoccupée par le fort taux de chômage ouvrier, la Ville lui impose un cahier des charges qui réserve son utilisation aux spectacles lyriques et dramatiques. Les conseillers municipaux voient le théâtre comme une entreprise commerciale comme une autre, utile toutefois puisqu'elle distrait les travailleurs,

donc qui mérite d'être subventionnée par la Ville. Le théâtre ne convient plus dans les années 1880 : mal agencé, trop petit, il accumule les déficits. Un nouveau débat anime alors les conseillers municipaux pendant de longues années : faut-il construire un nouveau théâtre ou un cirque ? Ils projettent de réaliser les deux constructions, le cirque est donc achevé au début des années 1920. Comme l'argent manque pour le nouveau théâtre, la municipalité agrandit finalement l'ancien grâce à un emprunt à l'État et l'établissement survit difficilement pendant quelques décennies¹.

La construction d'un théâtre neuf prend finalement corps en 1852, il sera situé sur le boulevard Carnot et, malgré certaines oppositions, l'ancien devra être détruit. Le projet de construction subit cependant certains aléas : il est mis en suspens pour des raisons économiques. Le maire Léon Betoulle souhaitant que la Ville soit propriétaire du futur théâtre, le projet des architectes Sonrel, Campagne, Lescure et Villemin est adopté par la municipalité le 20 novembre 1956. Louis Longequeue, élu maire suite au décès de Léon Betoulle, hérite du projet qui suscite toujours de vifs débats parmi les conseillers. Ces derniers décident finalement de faire construire un complexe comprenant un théâtre de 1 600 places, un auditorium et des locaux pour le conservatoire national, à l'emplacement du vieux cirque-théâtre que l'on va détruire. Les travaux commencent en 1958 et s'achèvent en 1962. Inauguré en 1963, le Grand Théâtre municipal, au décor et à l'architecture très classiques, est toutefois doté d'équipements techniques novateurs dont un plafond modulable qui permet d'adapter l'acoustique de la salle, et d'un atelier de construction de décors. Seule scène publique pour les arts vivants à Limoges, il accueille alors une programmation pluridisciplinaire incluant des représentations théâtrales, des opéras, des concerts et des ballets, et, avec ses tarifs accessibles, cette variété de spectacles contribue à son succès. Dans les années 1980, le Grand Théâtre est pourtant en déficit chronique à chaque saison, il programme de moins en moins de spectacles car cela revient de plus en plus cher. La municipalité décide de réétudier la programmation, de réduire les coûts et le nombre de spectacles, elle diffuse plus souvent les créations des compagnies et orchestres implantés dans la région. La mairie espère un temps que le Centre Dramatique National absorbe les déficits du Grand Théâtre mais ce n'est nullement le but de ce théâtre autonome essentiellement financé par l'État. Le Grand Théâtre réactualise donc sa politique tarifaire afin de tenter d'absorber une partie du déficit.

1. FONT Gilbert, *Limoges, le grand bond en avant. Deux siècles de transformations 1915-2006*, éditions Lavauzelle, collection Histoire, Mémoire & Patrimoine, 2006, chapitre I, p.23-108

En 1960, le Conseil Municipal souhaite obtenir auprès du Ministère des Affaires Culturelles la création d'un Centre Dramatique National à Limoges. Dans un premier temps, il désire mettre le Grand Théâtre municipal, alors en construction, à la disposition du CDN¹ puis abandonne ce fonctionnement trop complexe.

Fondé en 1964 par Georges-Henri Régnier, décorateur, et Jean-Pierre Laruy, dramaturge, tous deux metteurs en scène et comédiens, le Centre Théâtral du Limousin (CTL), ancêtre du CDN, doit irriguer de représentations théâtrales un territoire alors délaissé par l'art dramatique. Dans les années 1970, Jean-Pierre Laruy et Georges-Henri Régnier croisent le chemin de Michel Bruzat, jeune comédien avec lequel ils investissent l'ancienne chapelle de la Visitation (centre-ville de Limoges) et y programment des représentations. En 1977, Michel Bruzat est également chargé des Tréteaux de la Terre et du Vent, l'antenne itinérante du Centre Théâtral du Limousin. En 1972, le CTL est labellisé Centre Dramatique National par le Ministère de la Culture. Pierre Debauche, metteur en scène nommé pour diriger le CDNL en 1983, souhaite obtenir un lieu fixe pour mettre fin à une itinérance forcée qui complique la création. La mairie pense dans un premier temps à utiliser le Grand Théâtre municipal mais il paraît démesuré pour le travail d'une troupe et il faudrait aussi y engager de coûteux travaux. En 1985, Pierre Debauche quitte la direction du CDNL, alors que la municipalité convient de la nécessité de loger le Centre Dramatique dans son propre théâtre. Suite à une période de réflexion, la Ville approuve une idée du Ministère de la Culture : en décembre 1986, elle achète et réhabilite les anciens locaux du Ciné-Union pour y accueillir le Centre Dramatique. Ce lieu culturel est véritablement inscrit dans la mémoire collective des habitants, il y a une volonté commune de conserver ce patrimoine local. Achievé en 1989, le théâtre est la troisième scène dédiée aux arts du spectacle mise en place par la Ville après l'Opéra-Théâtre et le centre culturel municipal Jean Gagnant et la première structure qu'elle ne gère pas elle-même².

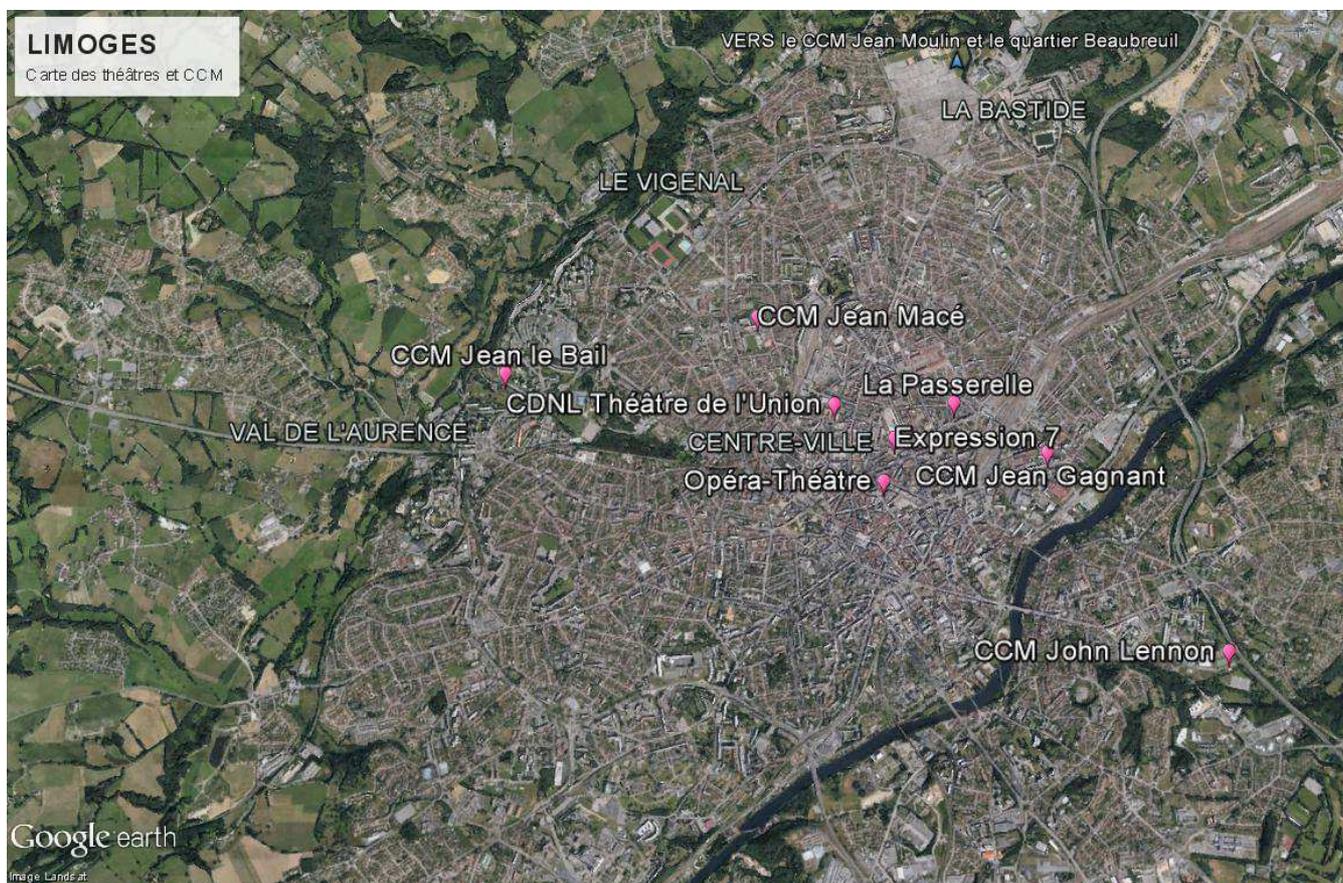
En parallèle, le Conseil Municipal s'inspire du succès des Maisons des Jeunes et de la Culture pour mettre en place un réseau de Centres de la Jeunesse et de la Culture (futurs centres culturels municipaux) dans les années 1960 afin d'offrir "*une formation artistique, civique et humaine aux jeunes et aux adultes*"³. En 1966, le projet de la Ville est amélioré par le Ministère de la Culture et, en 1971, le centre Jean Gagnant ouvre ses portes d'abord sous la forme d'une association régie par la loi de 1901. Il possède plusieurs salles dont une salle de

1. FONT G., 2006, chapitre I, p.23-108

2. *ibidem*

3. *idem*, p.96

théâtre de 500 places et une salle de cinéma, on y donne des cours de pratiques artistiques et sportives. La municipalité de Limoges décide de gérer elle-même le centre, la Fédération des MJC connaissant une crise. D'autres centres culturels municipaux sont ensuite créés, dont le centre Jean Moulin en 1983, un espace polyvalent avec une salle de représentation modulable qui accueille actuellement de nombreux spectacles de danse, le centre John Lennon (municipalisé en 1989) et de plus petits centres (CCM Jean le Bail et CCM Jean Macé) qui organisent essentiellement des ateliers. Ces structures obtiennent un rapide succès grâce à leurs emplacements de proximité, une programmation et des activités diversifiées, ainsi que des tarifs abordables. Elles permettent réellement de désenclaver des populations situées en périphérie du centre-ville dans des quartiers très urbanisés (Val de l'Aurence, La Bastide, Beaubreuil...).



En 1984, Pierre Debauche crée le festival de théâtre Le Printemps des Granges, pour lequel des pièces sont jouées en milieu rural dans des granges du département puis de la région, et qui n'existe plus aujourd'hui. Le comédien et metteur en scène désirait "*amener le théâtre partout où il manque à [son] goût*" et encourager les échanges entre publics et artistes¹.

1. Plaquette L'Union n°20, saison 2009-10, éditée pour les Vingt ans de l'Union, interview de Pierre Debauche par Gabor Rassov

Réel partisan de la décentralisation culturelle, Pierre Debauche a fondé dix-sept scènes théâtrales ou festivals dont le Théâtre des Amandiers à Nanterre en 1965¹ et, en 1984, le festival des Francophonies en Limousin, dédié à la création et la diffusion du spectacle vivant et de la littérature contemporaine francophones. Ce festival, qui propose des spectacles de théâtre et danse, des concerts et des rencontres avec des auteurs, prend progressivement une dimension internationale. Il est attaché à la Maison des auteurs qui soutient la création littéraire contemporaine en offrant des résidences à des auteurs francophones. À chaque édition des Francophonies, des représentations théâtrales sont accueillies par différentes scènes de la ville : le Théâtre de l'Union, Expression 7, les centres culturels municipaux,... et une fois le festival terminé par des structures de la région : le Théâtre du Cloître à Bellac, le Théâtre Jean Lurcat à Aubusson, Les Treize Arches à Brive-la-Gaillarde, des centres culturels locaux... Soulignons également l'existence du festival annuel des arts de la rue Urbaka, créé par la comédienne et metteuse en scène Andrée Eyrolle dans les années 1990. Au départ, il est l'œuvre du Centre de Recherches International sur le Théâtre-Image (CRISTI) qui a disparu ensuite au profit d'une association qui diffuse les créations d'artistes internationaux. Dans les années 2000, le festival d'abord implanté à Limoges devient itinérant et propose des représentations dans le département.

La région possède plusieurs scènes qui ont des missions de diffusion d'abord et de création également, par le biais de résidences et de coproductions : le Théâtre du Cloître à Bellac (321 places), Les Treize Arches à Brive-la-Gaillarde, Les Sept Collines à Tulle, La Fabrique à Guéret... Ces scènes généralement labellisées ou conventionnées attirent essentiellement un public local, elles ont un rayonnement très centré sur leur département. La région possède une seule scène nationale, labellisée en 1991 : le Théâtre Jean Lurcat à Aubusson, associé durablement à la compagnie de danse Nathalie Pernette et au collège-lycée pour permettre un enseignement suivi du théâtre de la sixième à la terminale dans une classe à horaires aménagés. La région possède également un des Pôles Nationaux des Arts du Cirque, à Nexon (87), le Sirque, qui permet de vivifier un territoire rural marqué par l'agriculture.

On dénombre une vingtaine de compagnies dramatiques implantées en Limousin depuis le début des années 2000, la plupart sont dirigées par des metteurs en scène auteurs ou dramaturges : La lézarde dirigée par Xavier Durringer, L'entreprise dirigée par François

1. MINGAU M., *L'Union, une utopie vivante à Limoges*, éditions Le Populaire du Centre, 2011, p.78

Cervantès qui possède un camion destiné à amener le théâtre en zone rurale, L'envers du décor codirigée par Eugène Durif, Expression 7 par Max Eyrolle depuis 1984, La Passerelle par Michel Bruzat, la Compagnie du Désordre par Filip Forgeau (avant son installation en Bretagne en 2010) et Théâtre en diagonale par Philippe Labonne. Certaines sont attachées à un petit théâtre privé et disposent donc d'un lieu de création et d'une scène permanente, comme La Passerelle et Expression 7 à Limoges (environ cent places chacun).

Entre le début de la décentralisation et les années 1970, la création théâtrale est donc peu présente en région Limousin. Des lieux de création et de diffusion apparaissent progressivement à partir des années 1960 et, en parallèle, des compagnies s'implantent durablement sur le territoire. Le Limousin est peu à peu devenu *"un lieu de résidence permanente de la création théâtrale contemporaine"*¹.

B. Programmation

Après avoir analysé la programmation en ligne de 3 415 spectacles programmés en Limousin en 2010, l'ORACLIM constate que 29% (soit 996 spectacles) sont des représentations théâtrales². Il y a en moyenne 83 représentations théâtrales par mois dans la région. Les représentations théâtrales connaissent une forte hausse au mois de mars, au mois de mai (177 représentations) notamment et plus légèrement en novembre-décembre. Soulignons que les centres culturels municipaux, au contraire, ralentissent fortement leur programmation au mois de mai. La plupart des structures arrêtent leur programmation en été mais les festivals compensent cela.

En 2015, la ville de Limoges possède cinq centres culturels municipaux (CCM) qui ont une mission de diffusion et de formation (ateliers de pratiques artistiques et sportives, conférences...). Ils accueillent près de 70 000 spectateurs et dispensent plus de 14 000 heures de cours chaque saison³ Le CCM John Lennon programme seulement des concerts de musiques

1. MADJAREV Richard, "La situation du théâtre en Limousin" in *Machine à feuilles n°5, Le théâtre et ses auteurs*, mars 1999 : http://www.crl-limousin.org/site_crl/dossier_maf/maf_pdf/maf_5.pdf

2. ORACLIM, *Analyse de la programmation du spectacle vivant annoncée en Limousin en 2010*, mai 2011 : <http://www.culture-en-limousin.fr/L-Observatoire-Regional-des-Arts.html>

3. Site de la Ville de Limoges (dernière consultation : 26/01/15) : <http://www.ville-limoges.fr/index.php/fr/culture/les-structures-culturelles/les-centres-culturels-municipaux>

alternatives (rock, metal, punk...). Sur les 87 représentations données par les autres centres pour la saison 2014-15, 27 sont des spectacles musicaux, 17 des spectacles de danse, 16 de théâtre, 7 de cirque et 9 d'autres genres (humour, conférence, music-hall) ; 11 tous genres confondus sont spécifiquement destinés au jeune public. Nous observons donc que la musique domine largement la programmation des centres culturels (31% des représentations), suivie par la danse (19,5%) en raison de la manifestation annuelle *Itinéraires Chorégraphiques*, puis seulement par le théâtre (18,4%). Tous les deux ans (années paires), le festival *Danse Émoi* présente de très nombreux spectacles de chorégraphes reconnus internationalement (Maguy Marin, Christian et François Ben Aïm, Claude Brumachon, Benjamin Lamarche, Andrea Sitter, Carlotta Ikeda...), ce qui renforce encore la programmation en danse à Limoges. En moyenne, les CCM accueillent onze représentations par mois dont deux représentations théâtrales¹. En accueillant seulement seize représentations théâtrales pendant la saison, ils ne peuvent donc concurrencer le Théâtre de l'Union dans la programmation théâtrale. Les centres culturels municipaux collaborent avec d'autres structures dont le Centre Dramatique dans le cadre de coproductions, ce qui permet par exemple d'acheter plusieurs représentations d'un même spectacle.

Actuellement, l'Opéra-Théâtre, ancien Grand Théâtre, toujours géré en régie municipale directe, programme essentiellement des spectacles lyriques et chorégraphiques (opéras, concerts et ballets). Il dispose d'un corps de ballet dirigé par le chorégraphe Sergio Simón et d'un chœur, un orchestre subventionné par la région et un conservatoire à rayonnement régional y sont également rattachés.

Soulignons enfin l'initiative *Dans Tous Les Sens* (DTLS), née en 2011 d'un partenariat entre la DRAC du Limousin et la compagnie théâtrale *les Singuliers associés*, un collectif de metteurs en scène et de comédiens basés à Limoges spécialisés dans la création, la diffusion et la médiation du spectacle vivant adaptées aux publics spécifiques. *Dans Tous Les Sens* désire donner une plus grande visibilité aux spectacles régionaux accessibles aux personnes atteintes d'un handicap sensoriel. La programmation est relayée via une plaquette (2 000 exemplaires dont 600 envoyés aux associations, publics spécifiques et partenaires de la compagnie), le site web www.culture-en-limousin.fr/dtls adapté à ces publics spécifiques en partenariat avec l'Agence de Valorisation Économique et Culturelle (AVEC) du Limousin avec notamment 30

1. Site des CCM de Limoges, Programmation 2014-15, plaquette générale (dernière consultation : 26/01/15) : http://www.centres-culturels-limoges.fr/IMG/UserFiles/Files/Prog_Gen_CCM_2014-2015.pdf

vidéos de présentation des spectacles en Langue des Signes Française, ainsi que les sites web de la DRAC et des établissements culturels participants. Sur l'ensemble de la région Limousin, 87 spectacles ainsi que plusieurs ateliers furent accessibles aux personnes atteintes d'un handicap sensoriel durant la saison 2014-15, 118 personnes atteintes d'un handicap visuel et 299 personnes atteintes d'un handicap auditif ont été personnellement accompagnées par l'équipe des *Singuliers associés*¹. Un grand nombre d'actions se déroulent en Haute-Vienne, à Limoges d'abord grâce à un partenariat entre le Théâtre de l'Union et l'Institut de Formation en Masso-Kinésithérapie (IFMK) de l'Association pour la Promotion Sociale des Aveugles et Autres Handicapés (APSAH) de Limoges.

Par conséquent, nous remarquons que la création théâtrale mais aussi la diffusion du théâtre contemporain sont essentiellement assurées par le Théâtre de l'Union, le Festival des Francophonies et, à moindre mesure, par les compagnies privées disposant d'un petit lieu de représentation. Les autres structures de la ville et les festivals assurent essentiellement la diffusion et la production, ainsi que la formation des publics. Elles ne sont pas centrées sur l'art dramatique, leurs programmations sont pluridisciplinaires et la danse contemporaine y tient véritablement une grande place avec les festivals *Itinéraires chorégraphiques* et *Danse Émoi* organisés par la scène conventionnée. En région, la création se fait essentiellement dans le cadre de résidences d'artistes. Nous ne parlerons pas des établissements de la région qui programment des représentations théâtrales car, nombreux et dotés de modestes capacités d'accueil, ils attirent essentiellement un public local.

On observe également que les structures publiques et privées collaborent régulièrement, elles forment un réseau vraiment connecté, qui s'est développé en parallèle. Il n'y a pas de rivalité apparente mais au contraire une programmation complémentaire et réfléchie et de fréquentes coproductions. Nous pouvons donc considérer le Théâtre de l'Union comme le pôle majeur de création et de diffusion de théâtre contemporain en région Limousin.

C. Partenaires publics ou privés

Organes déconcentrés du Ministère de la Culture, les Directions Régionales des Affaires Culturelles aident les structures culturelles d'un point de vue financier d'abord, en redistribuant les subventions accordées par l'État. Elles soutiennent également les compagnies qui en font la

1. Bilan DTLS de la saison 2014-15 (avec l'aimable autorisation de M. Demoulin Philippe)

demande avec l'aide à la production dramatique, l'aide au compagnonnage (entre 7 000 et 15 000 euros pour la commande d'une œuvre nouvelle à un artiste par une compagnie conventionnée) et le conventionnement (un contrat de trois ans entre l'État et une compagnie)¹. Toutes ces formules d'aide sont accordées après l'examen de l'organisation et du projet artistique de la compagnie : la DRAC exige un projet solide, de qualité, qui prend en compte le public et les acteurs culturels locaux. L'aide apportée n'est pas seulement financière, c'est également un soutien administratif et technique, des conseils de gestion, des contacts entre professionnels et une visibilité plus importante sur la scène régionale.

En 2011, l'État a accordé aux scènes et compagnies de Haute-Vienne 3,5 millions d'euros afin de soutenir la création, la diffusion et l'enseignement des arts du spectacle dans le département. Ces subventions sont partagées par la DRAC Limousin principalement entre des scènes labellisées (CDNL, Sirque et Théâtre du Cloître à Bellac), des théâtres privés non labellisés de Limoges (Expression 7, La Passerelle, La Marmaille), cinq compagnies implantées depuis longtemps sur le territoire, l'Académie, le conservatoire municipal, l'Ensemble baroque de Limoges et la fondation La Borie². Nous remarquons donc que la ville de Limoges draine la majeure partie des subventions. En 2012, la DRAC a consacré environ 3,4 millions d'euros aux différentes structures du spectacle vivant de Haute-Vienne, elle a soutenu notamment l'Académie et le CDNL, le Festival des Francophonies en Limousin, la Fondation La Borie, le Sirque, le Théâtre du Cloître, la scène conventionnée pour la danse de Limoges (centres culturels municipaux) et les compagnies locales de danse Pedro Pauwels et de théâtre O'navio et Le Volcan bleu³. Enfin, en 2013, la DRAC Limousin a distribué 3,06 millions d'euros, a favorisé la production de quatre compagnies par des conventions tri-annuelles : Les indiscrets, Le cirque plein air, O'navio et Le Volcan bleu et elle a consacré 15 000 euros au dispositif d'insertion mis en place par le Théâtre de l'Union pour les diplômés de l'Académie⁴.

En mars 2015, la Région Limousin a distribué en commission permanente 42 millions d'euros, la dernière enveloppe avant la réforme territoriale. Vingt-et-un établissements culturels permanents, dont le Théâtre de l'Union, se sont partagés 1,8 million d'euros.

1. Site de la DRAC Limousin, subventions, compagnonnage concernant un auteur, PDF (dernière consultation : 30/01/15) : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Aides-demarches/Subventions>

2. "L'action de l'État en Haute-Vienne en 2011", octobre 2012, p.23 (dernière consultation : 28/01/15) : http://www.haute-vienne.gouv.fr/content/download/4263/29836/file/L'action_de_l'Etat_en_Haute-Vienne2011.pdf

3. "L'action de l'État en Haute-Vienne en 2012", 16 septembre 2013, p.33 (dernière consultation : 28/01/15) : http://www.haute-vienne.gouv.fr/content/download/6488/50216/file/Action_de_l'Etat_en_Haute-Vienne_2012.pdf

4. "L'action de l'État en Haute-Vienne en 2013", 27 juin 2014, p.32 (dernière consultation : 28/01/15) : <http://www.haute-vienne.gouv.fr/Publications/Autres-publications/L-action-de-l-Etat-en-Haute-Vienne/L-action-de-l-Etat-en-Haute-Vienne-en-2013>

La Ville de Limoges soutient elle-aussi le développement culturel, par le versement de subventions, la mise à disposition de locaux et le prêt ou l'achat de matériel et d'équipements. En 2013, le Conseil municipal a subventionné *les associations et autres structures* à hauteur de 6 603 594,75 euros. Parmi les bénéficiaires figurent plusieurs théâtres dont La Passerelle (16 500 euros) et Expression 7 (12 600 euros), des compagnies et des festivals notamment Cristi-Urbaka (34 000 euros) et les Francophonies en Limousin (180 000 euros). La Ville a accordé une subvention de 248 855 euros au Théâtre de l'Union (soit 3,7% des subventions municipales aux associations) et 3 000 euros à l'Académie¹.

Soulignons également le rôle de l'Agence de Valorisation Économique et Culturelle (AVEC) du Limousin. Cette structure associative indépendante, subventionnée par les collectivités territoriales, a été créée par d'anciens membres de l'ORACLIM. Elle apporte son soutien aux professionnels du secteur culturel, par des supports numériques de communication dont la plate-forme web *[culture-en-limousin.fr](http://www.culture-en-limousin.fr)*, des conseils en matière de communication et de marketing et la location de matériel scénique (tribunes, projecteurs, rideaux et tapis de scène, vidéoprojecteurs, pianos...) aux collectivités, établissements scolaires et opérateurs culturels de la région². Formidable outil de communication de l'offre culturelle en région depuis 2008, le site web *[culture-en-limousin.fr](http://www.culture-en-limousin.fr)* relaie depuis sa création 23 000 événements culturels, des informations sur les arts vivants et la création ainsi que des offres d'emploi, de formation et de stages³.

1. Site de la Ville de Limoges, Subventions versées (dernière consultation : 28/01/15) : <http://www.ville-limoges.fr/index.php/vie-municipale-et-citoyenne/finances-municipales>

2. Site de l'AVEC Limousin (dernière consultation : 28/01/15) : <http://www.avec-limousin.fr>

3. Site *culture-en-Limousin*, AVEC (dernière consultation : 27/01/15) : <http://www.culture-en-limousin.fr/>

2. D'une coopérative à un Centre Dramatique : histoire d'un lieu culturel

La coopérative l'Union de Limoges a construit les locaux qui hébergent l'actuel Centre Dramatique afin d'y installer ses bureaux, ses magasins et une salle des fêtes. La coopérative connaît rapidement un grand succès à Limoges, elle développe une importante action culturelle, à partir des années 1920 notamment. En parallèle aux magasins coopératifs, l'Union programme des spectacles et organise des ateliers pratiques. La salle des fêtes devient progressivement un cinéma à part entière, le plus fréquenté de la ville grâce à son équipement de pointe. Le Ciné-Union ferme toutefois ses portes dans les années 1970, il est ensuite réhabilité pour accueillir le Centre Dramatique National du Limousin qui connaît un grand succès sous la direction d'Arlette Téphany et de Pierre Meyrand, mais sa renommée décroît ensuite sous la direction de Silviu Purcarete.

A. L'Union des Coopérateurs

Né en Angleterre, à Rochdale, le mouvement coopératif est fondé sur le principe d'égalité entre les sociétaires, chacun représentant une voix. Le mot coopérative apparaît pour la première fois en 1862 dans une traduction de *Holyoake's history of the Rochdale Equitable Pioneers* par Talandier. Face aux difficiles conditions de vie des ouvriers, la classe sociale populaire invente une solidarité nationale et les prémisses du secours social : éducation, chômage, loisirs... pour tous¹.

La coopérative ouvrière l'Union de Limoges est fondée en 1881 par la réunion de deux petites sociétés de consommation de Limoges, l'Économie ménagère et l'Épargne, sur une idée de Jean-Baptiste Couty, peintre sur porcelaine². En fait, l'Union est légalement créée en 1986 seulement. Jean-Baptiste Couty, secrétaire de la coopérative entre 1881 et 1910, installe le magasin dans un local étroit situé chemin du désert puis trouve un lieu plus adapté rue Deverinne mais le magasin manque rapidement de place. En 1893, l'Union achète donc les anciens entrepôts de l'usine de porcelaine Chabrol (5 000 m²) situés rue de la Fonderie, ainsi

1. Réunion de l'association Pôle International de Ressources de Limoges et du Limousin (PR2L) et l'Université de Limoges au CDNL, 28 novembre 2014, intervention de Bernard Lacorre

2. MINGAU M., 2011

qu'un terrain mitoyen, et elle fait raser les bâtiments. L'année suivante, la coopérative s'installe dans des bâtiments neufs : le bâtiment principal, inauguré le 16 décembre 1894, abrite le siège social, les bureaux de l'administration et de la comptabilité, une bibliothèque et une banque, et à l'arrière un bâtiment abrite les fours de boulanger et la biscuiterie au rez-de-chaussée, des entrepôts à l'étage et des caves à vin et fromages en sous-sol. Les chais, salles sombres voûtées en granit, permettent d'entreposer 3 000 hectolitres de vin¹. Un monte-charge dessert alors les locaux accueillant la préparation des textiles et la mercerie (emplacement de l'atelier décors du Théâtre de l'Union). Dans la cour se trouvait un atelier de torréfaction, et sur le parking actuel une imprimerie aujourd'hui détruite. Au fil des années, on y adjoint des magasins de chaussures et d'ameublement ainsi qu'une boucherie-charcuterie et les chais servent ensuite d'entrepôts de meubles et d'électroménager de la marque *Minimarge* vendus sur catalogue aux membres de la coopérative. Les voûtes sont peintes de différentes couleurs, l'arc-en-ciel étant le logo de la coopérative². En 1924, l'Union possède seize fours de boulangers³ et elle agrandit ses locaux. À côté de la gare des Charentes⁴ se trouvaient également de vastes entrepôts desservis par le train, des ateliers (mécanique, scierie), un dépôt de combustibles et des bains-douches réservés aux coopérateurs : la coopérative a occupé jusqu'à 6 000 mètres² de terrain⁵.



1. Site du FRAC Limousin, histoire des locaux (dernière consultation : 03/02/15) :

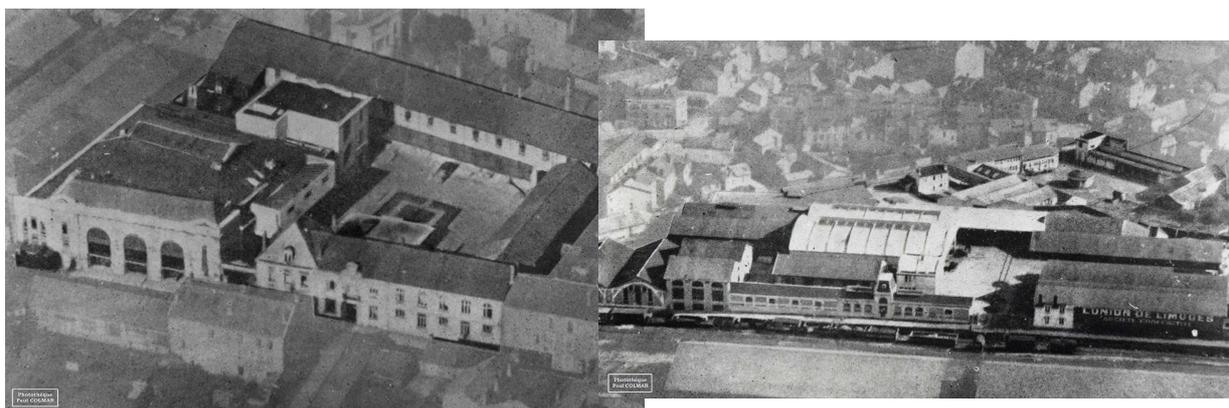
<http://www.fraclimousin.fr/index.php/le-frac/histoire-des-locaux>

2. Réunion de l'association PR2L et l'Université de Limoges, 28 novembre 2014, intervention de Gilbert Chabrolles

3. Mingau M., *Le Populaire du Centre*, 25 février 2013, "L'Union, poids lourd de la coopération"

4. Sur le lieu de l'actuel magasin Super U toujours géré en 2015 par la Coop Atlantique

5. Mingau M., *Le Populaire du Centre*, 25 février 2013, "L'Union, poids lourd de la coopération"



Vues aériennes du site de la Coopérative, photographies non datées (Photothèque P. Colmar)

Suite à la fermeture de la Bourse du Travail par la municipalité, les chambres syndicales se réunissent sur le site de la coopérative mais manquent rapidement de place¹ et les sociétaires sont eux-aussi à l'étroit au siège social, la coopérative dénombrant 10 000 membres en 1910². L'Union décide donc de construire le bâtiment de l'actuel Théâtre de l'Union en 1908 afin d'accueillir les réunions coopératives (notamment les assemblées générales), politiques et syndicales. Le premier projet est celui d'une salle de réunion simple destinée à accueillir entre 5 000 et 6 000 personnes puis les membres ont l'idée d'organiser des manifestations culturelles et des spectacles pour rentabiliser le coût de construction de la salle. On ajoute donc au projet une scène et des places *orchestre* et *balcons* (2 200 places assises), deux espaces pour les buffets et la restauration et des petites salles annexes. Les fonds de la coopérative et un emprunt de 150 000 francs au négociateur Bardinet financent la construction de la salle des fêtes.

L'architecte Jean-Baptiste Leblanc, reconnu pour ses travaux à Limoges, a opté pour une structure novatrice en ciment armé et acier incombustible. La coopérative désire que la construction change le paysage urbain et améliore une région pauvre et déconsidérée mais qui désire apprendre, améliorer son sort, innover³. Une verrière couvre ce bâtiment avant-gardiste dont la façade académique est constituée en pierres de parement par un soubassement en granit puis du calcaire. De style classique Napoléon III, cette façade est ornée d'un décor sobre de volutes, guirlandes et végétaux, destiné à plaire à la bourgeoisie. À l'intérieur de la salle, piliers et vastes balcons sont décorés dans un style art déco très novateur quinze ans avant la

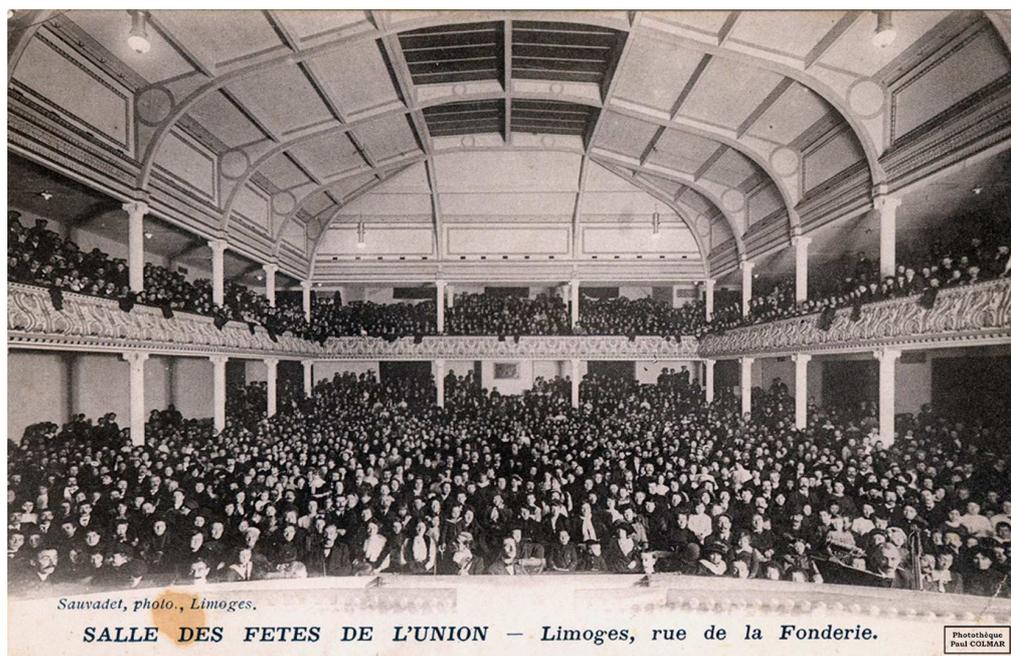
1. Réunion de l'association PR2L et l'Université de Limoges, 28 novembre 2014, intervention de Bernard Lacorre
 2. Goursaud Nathalie, *Le Populaire du Centre*, 26 janvier 2010, "Les Coopérateurs, la voie des ouvriers"
 3. Réunion de l'association PR2L et l'Université de Limoges, 28 novembre 2014, intervention de Francis Juchereau

généralisation de ce style en France et une arche encadre une scène peu profonde. Une grande fête inaugure la salle le 06 juin 1911 (avec représentation théâtrale, concert, projection de films Pathé et bal).



Salle des fêtes
de l'Union,
carte postale
non datée
(Photothèque
P. Colmar)

Intérieur,
carte postale
non datée
(Photothèque
P. Colmar)



À ses débuts, l'Union de Limoges dénombre quarante-cinq familles adhérentes, surtout des ouvriers du secteur de la porcelaine. En 1913, elle est la plus grande coopérative de France¹ et en 1915 il y a plus de 11 000 familles adhérentes. En 1931, la société coopérative fête son cinquantenaire avec un défilé de chars, un banquet, des discours et un récital auxquels Léon

1. *Encyclopédie coopérative Compère-Morel*, éditions Quillet, 1930

Betoulle et Charles Gide sont invités. On dénombre alors 23 000 sociétaires¹. En 1939, l'Union compte plus de 26 000 familles, soit environ 60 000 personnes, ce qui représenterait deux tiers de la population totale de la ville. La coopérative connaît donc un développement croissant à Limoges, avec également de plus en plus de magasins coopératifs : on en dénombre vingt-deux en 1939 et Limoges en compte jusqu'à quarante.

Les coopérateurs élisent un Conseil de surveillance (puis des représentants) qui élit le Conseil d'Administration. Tous les coopérateurs sont égaux, ont droit de vote et la participation aux assemblées générales est obligatoire sous peine d'amende. La coopérative répond à un "*idéal économique né du besoin, visant à améliorer la condition des travailleurs*"², dans lequel on pourrait voir l'émergence d'un projet révolutionnaire mais l'Union ne veut pas modifier la société entière. Elle désire simplement améliorer le sort des ouvriers, elle lutte contre leur exclusion et leur pauvreté qu'elle juge liée au capitalisme. Charles Gide y développe ses théories et défend ardemment la solidarité. La coopérative de l'Union se veut laïque et apolitique mais il y a tout de même des liens forts entre coopérateurs et mouvements socialistes et syndicalistes et la CGT et la SFIO tiennent des congrès dans la salle des fêtes.

Au début des années 1930, la puissance que prennent les coopératives en France inquiète certains commerçants traditionnels et partisans du libéralisme, des organes de presse organisent des campagnes de dénigrement. Le gouvernement tente lui-même de réduire l'influence des mouvements coopératifs et souhaite prendre des mesures (idées d'un impôt spécifique, d'interdire les réductions ou *boni*) mais des milliers de coopérateurs manifestent dans plusieurs villes et, à Limoges, l'Union organise des meetings pour défendre ses idées puis une manifestation en 1934.

Dans les années 1930, la rue de la Fonderie est séparée en deux tronçons par le rond-point Margaine et, le 21 mars 1932, afin de rendre hommage au mouvement coopératif, le Conseil municipal renomme la partie où se situe les bâtiments de l'Union rue des Coopérateurs³, ce qui témoigne bien de l'influence de la coopérative à Limoges.

L'Union loue la salle à des partis politiques pour l'organisation de meetings qui génèrent une grande animation : le 25 octobre 1913, la salle accueille Jean Jaurès et le sénateur-maire Léon Betoulle et le 02 mars 1928, les spectateurs assistent à un débat houleux entre le député

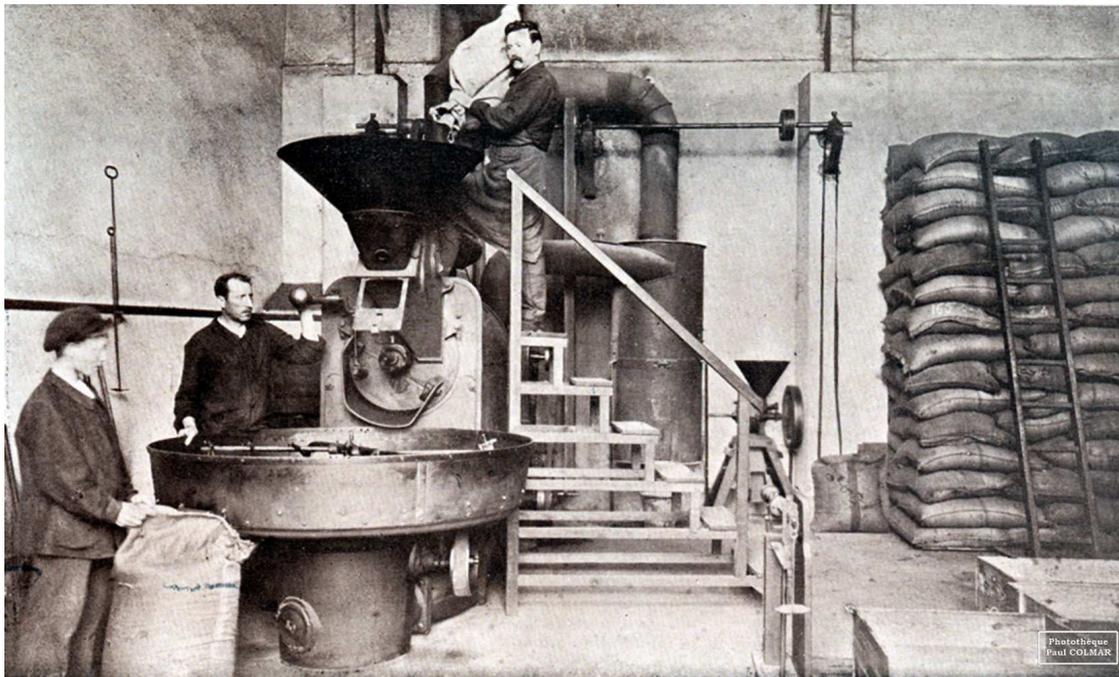
1. Goursaud N., *Le Populaire du Centre*, 26 janvier 2010, "Les Coopérateurs, la voie des ouvriers"

2. MINGAU M., 2011

3. Goursaud N., *Le Populaire du Centre*, 26 janvier 2010, "Les Coopérateurs, la voie des ouvriers"

socialiste Vincent Auriol et le typographe Marcel Brody, communiste anti-stalinien. En mai 1932, Léon Blum est invité à fêter l'anniversaire du premier mandat de député de Léon Betoulle¹. L'histoire politique de Limoges se crée véritablement dans la salle de l'Union.

Les adhérents peuvent se fournir en produits de qualité dans les magasins de la coopérative où l'on trouve tout le nécessaire pour la maison et la vie quotidienne au prix le plus juste possible. Afin de faire baisser les prix, la coopérative produit elle-même du pain et des confitures, possède une biscuiterie et torréfie du café. Pour lutter contre l'endettement des ouvriers, un problème récurrent à l'époque, les magasins exigent que les acheteurs paient comptant. La coopérative désire que l'adhérent puisse économiser et mieux gérer son ménage grâce un système de réductions annuelles (les *boni*) calculées selon les achats annuels des familles. L'Union œuvre activement pour que le monde ouvrier accède également à la culture, à l'éducation et aux loisirs, pour améliorer leurs conditions de vie : elle propose aux coopérateurs des bains-douches, une caisse de solidarité et de retraite pour les employés, des activités culturelles et de nombreux spectacles².



Atelier de torréfaction, photographie non datée (Photothèque P. Colmar)

1. MINGAU M., 2011
2. *idem*, p.24-30 et 38-43

Des fêtes coopératives sont organisées : Noël des Pupilles, Fête du Travail... et de nombreux spectacles très variés : concerts, opéras, théâtre et cirque, projections de films ou rencontres sportives (lutte, gymnastique, boxe) visent à divertir les coopérateurs. Le prix modique des événements et activités et l'embauche de professionnels talentueux favorisent leur grand succès. Les employés et membres de la coopérative participent activement aux manifestations culturelles, en tant que gymnastes, artistes du spectacle, ouvriers, entraîneurs bénévoles des clubs sportifs...

Dans les années 1910, la salle de l'Union accueille principalement des opéras et des représentations théâtrales, des spectacles de music-hall et des projections de films grâce à un accord signé avec Pathé en 1911¹. Les projections cinématographiques sont souvent très rentables et les déficits rares. Des matchs de boxe s'y déroulent également. Entre 1914 et 1916², la salle est réquisitionnée par l'armée qui l'utilise comme caserne puis grenier à fourrage et, en 1917, elle accueille des galas patriotiques et de nombreuses projections de films, notamment des comédies et des films de guerre. Entre 1917 et 1918, c'est la seule salle d'opéra à Limoges. À la fin de la Première Guerre Mondiale, les activités culturelles de la coopérative se développent à nouveau³. Dans la décennie 1920, le cinéma muet prend plus d'ampleur et la coopérative engage un orchestre permanent de treize musiciens qui jouent pendant les films. Dans les années 1930, la salle est renommée Ciné-Théâtre-Union, elle est adaptée en 1931 à la projection de films parlants⁴ alors que le cinéma est un loisir populaire très apprécié. Entre septembre 1939 et juin 1940, l'Union est obligée de fermer la salle, elle ré-ouvre ensuite sous la stricte surveillance du Régime de Vichy qui réglemente fortement les projections de films. En 1945, alors que la coopérative est très affaiblie, certaines activités reprennent (colonies, gymnastique, bibliothèque) mais d'autres disparaissent et les spectacles se font rares, le cinéma devient dès lors l'activité phare du Ciné-Union⁵.

1. MINGAU M., 2011, p.20-23

2. L'armée quitte la coopérative en 1918, selon Goursaud Nathalie, *Le Populaire du Centre*, 26 janvier 2010, "Les Coopérateurs, la voie des ouvriers"

3. MINGAU M., 2011, p.50-52

4. *idem*, p.20-23

5. *idem*, p.50-52



Salle de cinéma, photographie vers 1930 (Photothèque P. Colmar)

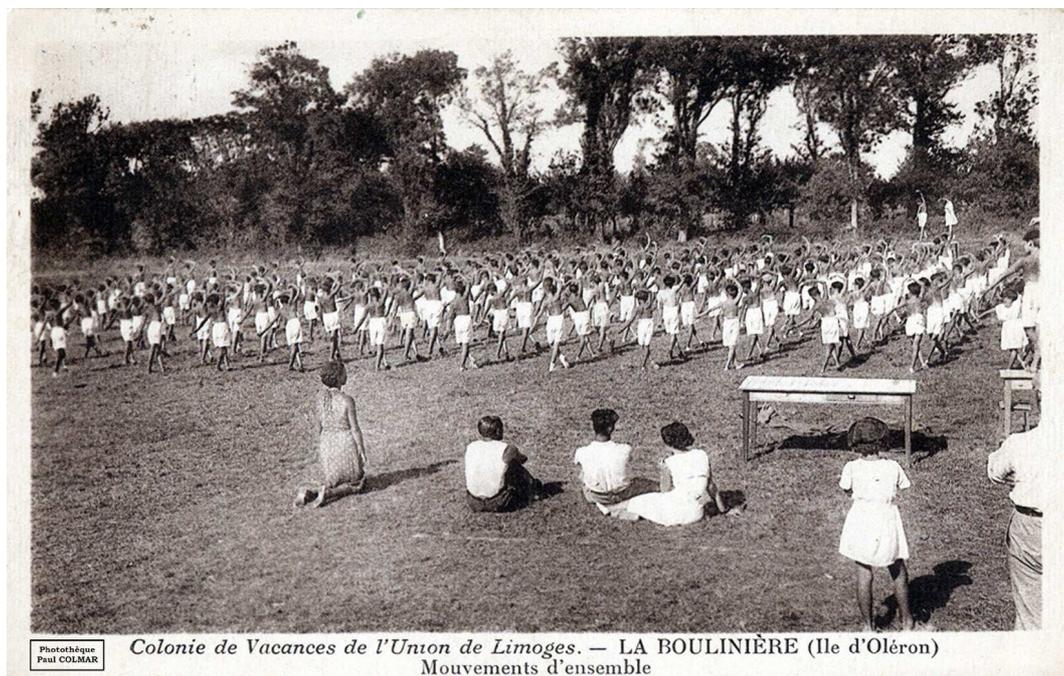
Dans les années 1920, l'Union développe des œuvres sociales¹. Durant l'entre-deux-guerres, elle complète ainsi les actions de la municipalité² et, à partir de 1921, la coopérative organise des séjours au Mas Éloi, à la campagne à proximité de Limoges pour tous les enfants (même ceux de familles non adhérentes). Ces séjours peu chers sont organisés avec une préoccupation sanitaire : le désir de faire profiter du grand air aux enfants. À partir de 1929, l'Union propose également des séjours à l'île d'Oléron. La coopérative installe une bibliothèque au dessus du hall d'entrée en 1924, avec pour premier bibliothécaire Jean-Baptiste Couty, et cent abonnés se partagent alors cinq cents livres. En 1928, la bibliothèque est complétée par un foyer pour les périodiques dans lequel sont organisés des débats. En 1939, la bibliothèque possède 13 000 ouvrages³ (en littératures, sciences et sciences humaines et sociales...) et réunit 5 000 abonnés, des cours du soir y sont proposés afin de former les coopérateurs en français, commerce, calcul et comptabilité, de les accompagner dans leur vie professionnelle. Il y a également une garderie les jeudis après-midi et pendant les vacances scolaires, des cours de soutien, un club de gymnastique pour adolescents (Jeunesses coopératives), des cours de musique et deux chorales (l'une pour les Pupilles de l'Union, l'autre réservée aux *Dames*) et un

1. MINGAU M., 2011, p.38-43

2. *idem*, p.44-45

3. 16 000 ouvrages, selon la réunion de l'association PR2L et l'Université de Limoges, 28 novembre 2014

laboratoire photographique. L'encadrement de ces services est assuré par des bénévoles membres de l'Union. Enfin, un cercle de coopérateurs se réunit régulièrement pour étudier le mouvement coopératif et proposer des améliorations.



Colonie de vacances à l'Île d'Oléron, carte postale non datée (Photothèque P. Colmar)

Dans les années 1950, la coopérative subit la concurrence des grandes surfaces, la salle est également moins animée, en perte de vitesse : il n'y a plus ni cours de musique, ni laboratoire photographique, ni conférences¹. L'Union met cinq ans à se réorganiser après la Seconde Guerre Mondiale². Puisque la coopérative y projette essentiellement des films, la salle prend le nom de Ciné-Union. Le cinéma est dirigé par Jean Mainsat entre 1920 et 1960 puis par Henri Vergniaud entre 1960 et 1970. Les séances durent trois heures (documentaire, actualités de la 20th Century Fox, court métrage comique ou animé, réclames, entracte et grand film)³. La salle est la troisième de France en terme de capacité d'accueil, après le Gaumont Palace et le Rex à Paris. En parallèle, l'Union ouvre de nombreuses succursales dans toute la région, et la coopérative devient l'Union du Limousin et du Périgord en 1956⁴.

1. MINGAU M., 2011, p.46-49

2. Site du FRAC Limousin (dernière consultation : 03/02/15) : <http://www.fraclimousin.fr/index.php/le-frac/histoire-des-locaux>

3. MINGAU M., 2011, p.56-57

4. *ibidem*

Le Ciné-Union projette de nombreuses grandes productions américaines spectaculaires, ces longs-métrages étant bien adaptés à la grande capacité de la salle où les spectateurs se sentent happés par le film. Le matériel de projection est toujours à la pointe de la technologie pour offrir le meilleur au spectateurs et ainsi assurer la fréquentation de la salle malgré son inconfort certain et sa situation excentrée. En 1954, le Ciné-Union est le premier cinéma de Limoges à pouvoir projeter les vues panoramiques du cinémascope (écran de 68m² et son stéréophonique)¹ et, en 1962, la salle s'équipe pour projeter des films en 70mm : son écran de 144m² est l'un des plus grands de France.

Dans les années 1960, on améliore le confort de la salle en réduisant la jauge à 1 200 places. Toujours consacrée essentiellement au cinéma et à de rares fêtes corporatives, elle accueille tout de même Claude François en concert le 25 octobre 1963, devant un public jeune et très nombreux². La salle de cinéma de l'Union perd 64% de son public entre 1962 et 1970 car elle est concurrencée par les complexes cinématographiques et de nouveaux loisirs : télévision, boîtes de nuit et sports. La dernière séance au Ciné-Union est donnée le 31 décembre 1970 avec la projection de *Visa pour l'aventure* réalisé par Herbert Léonard puis une dernière fête, l'arbre de Noël des cheminots, a lieu le 09 janvier 1971. Ensuite, la salle vétuste est abandonnée pendant plus de quinze ans. Les coopérateurs ne désirent pas moderniser la salle de cinéma³, ils souhaitent développer de nouvelles activités après la fusion de l'Union des Coopérateurs du Limousin-Périgord avec la Coopérative régionale de Saintes et l'Union syndicale ouvrière de Saint-Junien en 1972, ce qui crée le groupe Coop Atlantique.

Entre 1971 et 1974, il y a environ soixante salariés sur le site rue des Coopérateurs, ce qui permet à la coopérative de conserver la dimension humaine voulue par les fondateurs⁴. Coop Atlantique s'associe progressivement à la grande distribution, et, bien que les sociétaires tiennent toujours une assemblée générale annuelle au Théâtre de l'Union, l'Union de Limoges disparaît progressivement du paysage urbain. Toutefois, le Ciné-Union est resté ancré dans la mémoire des habitants de Limoges. Les habitués y discutaient, c'était un lieu de rencontre très apprécié du temps où le cinéma était un loisir très populaire, la sortie familiale par excellence. La grande capacité de la salle marque encore les esprits et, dans la mémoire des anciens

1. MINGAU M., 2011, p.58-59

2. *idem*, p.60-61

3. *idem*, 2011, p.62-63

4. Réunion de l'association PR2L et l'Université de Limoges, 28 novembre 2014, intervention de Gilbert Chabrolles

spectateurs, l'Union demeure un symbole de solidarité avec une dimension politique forte¹, ce qui explique le succès de la commémoration organisée par le Théâtre de l'Union pour le centenaire de la Coopérative en 2011.

B. Le Centre Dramatique depuis son implantation

Rappelons que Centre Dramatique National du Limousin est issu du Centre Théâtral du Limousin fondé en 1964 par Georges-Henri Vergniaud et Jean-Pierre Laruy et dirigé par ce dernier entre 1972 et 1983. Jean-Pierre Laruy mène un premier travail de décentralisation dans une région alors très mal équipée, il diffuse un répertoire varié, de Samuel Beckett à Dario Fo. Le CTL devient une troupe permanente en 1966 mais ne dispose pas de scène propre, il se produit essentiellement en tournée et dans l'ancienne Chapelle de la Visitation à Limoges, puis il est labellisé Centre Dramatique par l'État en 1972².

En parallèle, les locaux du Ciné-Union sont abandonnés pendant une quinzaine d'années à partir de sa fermeture en 1970. En 1983, l'association *Sauvegarde de l'espace culturel Ciné-Union* multiplie les actions pour sensibiliser citoyens et pouvoirs publics. Le maire Louis Longequeue, malgré son attachement à la salle qui accueille son premier meeting³, envisage d'abord sa démolition mais habitants et élus municipaux s'y opposent. La même année, Pierre Debauche (comédien et metteur en scène nommé à la tête du CDNL) et Yves Lejeune, scénographe et architecte, cherchent un lieu pour abriter durablement le Centre Dramatique. Ils soumettent plusieurs projets à la mairie dont la construction d'un théâtre en bois sur les rives de la Vienne et la réhabilitation de l'ancien Ciné-Union mais la mairie juge au départ ces idées trop novatrices⁴. Pierre Debauche quitte la direction du CDNL en 1985, pour celui de Rennes : son départ, dit-il, est motivé par l'absence de salle et le manque de réactivité de la mairie. En 1985, le Conseil municipal de Limoges projette de construire un théâtre dans d'anciens garages des Ponts-et-Chaussées et l'association *Comité de soutien au Centre Dramatique National du Limousin* recueille 1 600 signatures pour encourager le choix d'un lieu fixe⁵. Le 03 décembre 1986, l'association *Sauvegarde du Ciné-Union* organise une soirée de

1. MINGAU M., 2011, p.54-55

2. PENCHENAT J-C (dir.), 2006, p.219

3. Plaquette L'Union n°20, Saison 2009-10, éditée pour les Vingt ans de l'Union

4. *idem*, interviews de Pierre Debauche et d'Arlette Téphany par Gabor Rassov

5. MINGAU M., 2011, p.76-78

gala au complexe cinématographique Les Grands Écrans afin de conserver les locaux de l'ancienne coopérative que la Coop Atlantique a mis en vente en juin avec un permis de démolition. L'association projette *Le Passage* réalisé par René Manzor, selon le déroulement à l'ancienne des séances (film précédé d'actualités et de courts métrages et entrecoupé par une entracte...). Les six cents spectateurs permettent de collecter 30 000 francs utilisés ensuite pour produire des documents sur le Ciné-Union¹. Le 19 décembre 1986, le Conseil municipal décide enfin de racheter l'édifice pour en faire le théâtre du CDNL. La mobilisation de Pierre Debauche, des associations et des habitants, puis des nouveaux directeurs, a réellement contribué à pourvoir le Centre Dramatique d'un lieu fixe.

Yves Lejeune, ancien scénographe de Pierre Debauche, est conquis par la salle de l'Union et ses éléments art déco. Les bâtiments sont très endommagés mais restent sains. Il opte pour une architecture fonctionnelle et, comme on lui donne carte blanche, l'architecte conserve le plus possible d'éléments d'origine et tient compte des idées des directeurs et de l'équipe technique du CDN. Il conserve la façade "*désuète*" qu'il fait nettoyer pour la mettre en valeur, la salle et les bâtiments situés à l'arrière (anciens chais, boulangerie et biscuiterie) qui accueillent les ateliers de confection de décors et la réserve de costumes (accessible depuis le bâtiment principal par une passerelle). Le reste des locaux de la coopérative est rasé pour créer un parking autour d'un vieux cèdre que l'architecte choisit de garder. Yves Lejeune décide de partager l'espace du futur théâtre en trois pôles abritant trois fonctions : espace d'accueil, espace scénique et locaux nécessaires à l'organisation du CDNL. Le plafond du hall d'accueil reste brut, il choisit de faire apparaître le béton "*pour montrer la vérité des choses*"². Il conserve les lustres originaux du foyer qui devient un espace convivial, il installe à côté une salle d'exposition, et, dans le bâtiment principal, une salle de lecture et l'atelier de confection des costumes. Dans la salle de spectacle, Yves Lejeune conserve les piliers et une partie des balcons entre lesquels il place un gradin. Il décide que la salle accueillera 400 spectateurs car le Centre Dramatique, dédié à la création et situé en province, pourrait ne pas remplir à chaque représentation la jauge de 1 500 places souhaitée par la mairie³. L'architecte enlève tous les équipements utilisés pour la projection de films et, à la place de l'estrade et de la fosse, fait construire un vaste plateau scénique surélevé et démontable⁴. Un large accès sous ce plateau

1. MINGAU M., 2011, p.79

2. TREATT Nicolas (photographies) et collectif (textes), *Naissance d'un théâtre, du "Ciné-Union" à la Limousine*, éditions CDN La Limousine, 1989

3. Plaquette L'Union n°20, Saison 2009-10, éditée pour les Vingt ans de l'Union, interview d'Yvon Truffaut (directeur technique du CDNL entre 1986 et 2006) par Gabor Rassov

4. TREATT N. (photographies) et collectif (textes), 1989

facilite le travail des techniciens. Comme la structure est trop fragile, un cadre métallique rapporté accueille les cintres. Au niveau du plafond, la verrière est conservée car elle est classée¹ mais elle est rendue invisible, l'obscurité étant nécessaire pendant les représentations. Yves Lejeune choisit la couleur verte pour les rideaux et les sièges afin de rompre avec la traditionnelle malédiction que l'on dit portée par cette couleur au théâtre². Enfin, il ajoute des loges et un petit foyer convivial pour les comédiens à proximité de la scène.

Le chantier de réhabilitation des locaux du CDNL a duré deux ans et demi et a coûté vingt-neuf millions de francs. L'État en a financé la moitié, le reste a été payé par la Ville, le Conseil Général et le Conseil Régional.

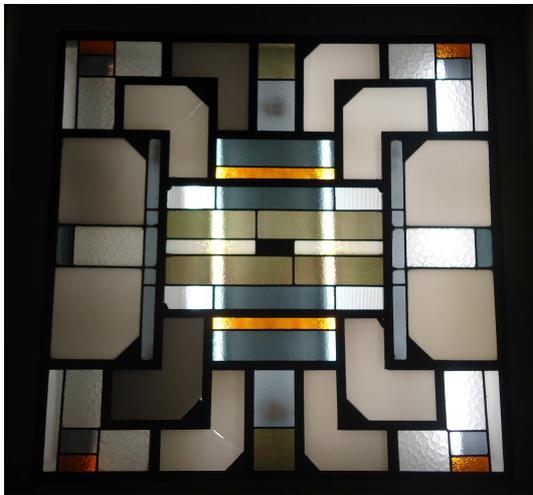
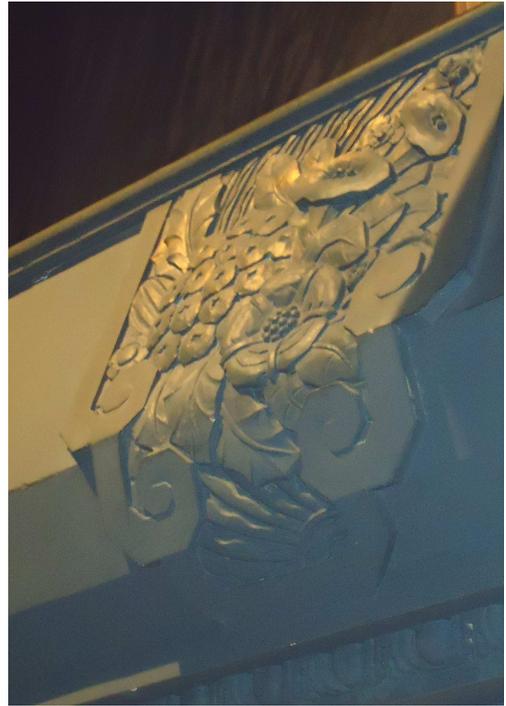


Salle de spectacle du CDNL

1. Réunion de l'association PR2L et l'Université de Limoges, 28 novembre 2014, intervention de C. Murlon-Caffin

2. TREATT N. (photographies) et collectif (textes), 1989

Détail d'un balcon
salle de spectacle du CDNL
février 2011 (collection personnelle)



Luminaire, salle de lecture
février 2011
(collection personnelle)

Accueil, février 2011
(collection personnelle)



En 1986, Arlette Téphany et Pierre Meyrand sont nommés codirecteurs du CDNL par le ministère de Jack Lang. Arlette Téphany est la première femme à la tête d'un Centre Dramatique. Tous deux sont metteurs en scène et comédiens, ils ont fondé une compagnie à Chelles¹. Ils approuvent les choix de l'architecte, d'autant plus que cela fait trois ans que le CDNL est contraint à l'itinérance. Pendant les travaux, ils continuent à jouer au Grand Théâtre et dans les centres culturels et ils poursuivent le festival Le Printemps des Granges. Ils renomment le Centre Dramatique La Limousine et organisent une soirée d'inauguration le 20 novembre 1989 avec une représentation de *La Vie de Galilée* de Bertold Brecht. À l'extérieur, deux vaches limousines et une voiture Limousine servent d'enseignes. Mise en scène par Arlette Téphany, la pièce réunit dix-neuf comédiens et nécessite soixante-dix costumes différents.

Alors qu'il y a sept cents abonnés au CDNL en 1986, les directeurs désirent ancrer le Centre Dramatique au territoire et, rapidement, deviennent très proches des publics² puisque leurs idées perpétuent *l'esprit des coopérateurs*. Le répertoire mêle auteurs "classiques" tels Shakespeare, Corneille, Molière et Marivaux, auteurs plus modernes dont Bertold Brecht et Jean Giraudoux et théâtre contemporain d'Eugène Ionesco, Samuel Beckett ou encore Jacques Téphany³. Cette programmation de qualité se veut ouverte à tous, un théâtre populaire, "*élitaire pour tous*", dans l'esprit du TNP de Jean Vilar⁴. D'ailleurs, la comédienne Dominique Vilar, fille de Jean Vilar, joue dans plusieurs créations des directeurs et épouse le dramaturge Jacques Téphany, frère d'Arlette Téphany⁵. Selon Pierre Meyrand, "*[ils veulent] créer des œuvres alliant divertissement et réflexion, pouvant toucher autant l'ouvrier que l'agrégé de philosophie*"⁶. Nous remarquerons ensuite que cela pourrait décrire également le répertoire de Pierre Pradinas, directeur du Théâtre de l'Union entre 2002 et 2014. De plus, l'abonnement décrit comme un "*contrat de confiance pour soutenir la création*" est réellement encouragé par la direction : il y a deux mille abonnés en 1987-88 et trois mille en 1991⁷. Arlette Téphany et Pierre Meyrand étendent également le festival Printemps des Granges à la région entière. La consécration pour le couple a lieu en 1995, lorsque la pièce *Les Affaires sont les Affaires* d'Octave Mirbeau, mise en scène par Régis Santon à La Limousine, est récompensée par trois

1. PENCHENAT J-C (dir.), 2006, p.221

2. MINGAU M., 2011, p.86-88

3. PENCHENAT J-C (dir.), 2006, p.221

4. MINGAU M., 2011, p.89-93

5. *idem*, p.91

6. *idem*, 2011, p.89-90 (d'après *Le Populaire du Centre*, 1989)

7. *idem*, p.89-93

Molières, ceux du meilleur décor, du meilleur acteur pour Pierre Meyrand et du meilleur spectacle de théâtre public. Le CDNL comptabilise cinq mille abonnés et Limoges est dès lors perçu sur la scène nationale comme un foyer majeur de création théâtrale. Malgré une pétition intitulée *Gardons-les* (éditée par le quotidien *Le Populaire du Centre*) signée plus de 2 900 fois, le Ministre de la Culture Jacques Toubon décide de ne pas renouveler les mandats d'Arlette Téphany et de Pierre Meyrand. Ces derniers montent une dernière pièce, *Neuf et demi* écrite par Jacques Téphany, en décembre 1995, puis quittent le CDNL et créent ensuite la compagnie ATPM Théâtre¹.

En 1991, avec l'aide du Ministère de la Culture et du Conseil Régional, le FRAC s'installe dans les anciens chais des coopérateurs où il dispose de 450 mètres² de salles voûtées. Les collections du FRAC Limousin sont très importantes et l'espace d'exposition est depuis longtemps trop petit, ce qui explique son déménagement : la Région Limousin a récemment acquis un vaste bâtiment du XIX^e siècle, de style industriel avec charpente métallique et verrières, afin d'y réunir le FRAC et l'Artothèque. Ce nouveau local vaste et lumineux possède des galeries superposées beaucoup mieux adaptées à l'exposition d'œuvres contemporaines. De plus, sa situation en plein centre-ville sera bénéfique pour le rayonnement de ce lieu culturel² qui manque de visibilité. Personne ne sait actuellement ce qu'il va advenir des anciens chais des coopérateurs, l'association PR2L désire les sauvegarder. Il serait sans doute possible de les aménager pour héberger les compagnies en tournée au CDNL, l'absence de lieu d'accueil étant un problème récurrent au Théâtre de l'Union. Les locaux voûtés sont sains, les dimensions suffisantes et l'agencement des caves est idéal pour créer des boxes séparés mais le manque de luminosité pourrait toutefois poser problème.

Le metteur en scène Silviu Purcarete dirige le Théâtre Bulandra à Bucarest, avant d'être nommé directeur de La Limousine en 1994. Ses créations réalisées en province voyagent dans les capitales, il bénéficie d'une renommée internationale et, suite à sa nomination par le Ministère de la Culture, professionnels des arts du spectacle et critiques français s'intéressent de près à son travail et vont le découvrir en Roumanie. Invité au Festival d'Avignon en 1995, Silviu Purcarete y met en scène *Ubu Rex avec des scènes de Macbeth*, d'après Alfred Jarry et Shakespeare, et *Titus Andronicus* de Shakespeare. Invité à Limoges, il monte *Les Danaïdes*

1. PENCHENAT J-C (dir.), 2006, p.221

2. Site du FRAC Limousin (dernière consultation : 04/02/15) : <http://www.fraclimousin.fr/index.php/le-frac/histoire-des-locaux>

d'après Eschyle en roumain sous-titré en français. Sa nomination à Limoges révèle le désir du Ministère d'une "internationalisation du travail qui se fait au CDN (...) dans une volonté de cohérence avec le Festival des Francophonies"¹. Les années 1990, en effet, sont l'ère de l'internationalisation du théâtre contemporain². À son arrivée en 1996, Silviu Purcarete ne connaît pas le Limousin, il a rarement séjourné en France et ne maîtrise pas parfaitement la langue française : il se lance donc un véritable défi. Il apprécie de suite la salle, ses aménagements et son histoire, c'est pourquoi il la rebaptise Théâtre de l'Union afin, dit-il, de "rendre, au moins par le nom, ce lieu à ceux qui en avaient été à l'origine." En 1997, intéressé par la transmission et l'enseignement, Silviu Purcarete fonde l'Académie théâtrale de l'Union, une école d'art dramatique attachée au CDNL. Il en partage la direction avec Paul Chiributa, directeur pédagogique, roumain lui-aussi, ce qui entraîne une pédagogie venue d'Europe de l'Est, centrée sur les principes de Constantin Stanilavski³. Nous reviendrons ensuite sur cette école, un outil de création et de formation qui redonne véritablement de la vie artistique au territoire. Le répertoire de Silviu Purcarete change radicalement de style vis-à-vis de celui de Téphany et Meyrand, les textes sont vraiment classiques : Eschyle, Molière, Tchekhov, Shakespeare⁴... mais les mises en scène sont novatrices, ce sont des adaptations, des transpositions. Sa première création au Théâtre de l'Union est *L'Orestie* d'après Eschyle en 1996. Ses mises en scène ne se veulent pas divertissantes, le texte n'est pas la priorité, l'image prime. Il signe des compositions très visuelles, graphiques, qualifiées parfois de baroques, qui bouleversent les repères esthétiques plutôt classiques des spectateurs qui n'adhèrent donc pas vraiment aux créations du metteur en scène roumain. Ses mises en scène expressionnistes sont audacieuses mais n'ont pas été pensées pour être accessibles au plus grand nombre, elles sont parfois dérangeantes. La démocratisation n'est pas la priorité de Silviu Purcarete et ce répertoire élitiste, bien qu'apprécié des professionnels et d'amateurs éclairés, impacte durablement la fréquentation : il n'y a plus que huit cents abonnés au CDNL⁵. En 2002, Silviu Purcarete, non renouvelé à la direction du Théâtre de l'Union, fonde une compagnie internationale à Lyon⁶. Le metteur en scène corrézien Pierre Pradinas devient directeur du CDNL, nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

1. MINGAU M., 2011, p.102

2. *ibidem*

3. *idem*, p.103-104

4. PENCHENAT J-C (dir.), 2006, p.223

5. MINGAU M., 2011, p.103-104

6. PENCHENAT J-C (dir.), 2006, p.223

C. Fonctionnement du Théâtre de l'Union

Le Centre Dramatique National du Limousin est investi d'une mission de service public : création, diffusion et soutien au théâtre contemporain, répartie entre une équipe technique et une équipe administrative qui doit gérer le budget que lui attribue partenaires publics et privés. Le CDNL est dirigé par des artistes depuis sa création : soutenu par une administratrice générale, une administratrice de production et de diffusion et deux comptables, le directeur porte le projet artistique du Centre Dramatique et y met en scène des pièces. Le metteur en scène Pierre Pradinas quitte la direction du Théâtre de l'Union en décembre 2014 après douze ans de mandats. Son successeur Jean Lambert-wild prend ses fonctions le 1er janvier 2015 accompagné par une directrice du développement, sa femme Catherine Lefeuvre. Face aux multiples projets de Jean Lambert-wild (pôle Francophonie, pôle Critique,...), nous pouvons supposer que de nouveaux postes seront créés.

Angélique Dauny, responsable de la communication, élabore les programmes, les affiches et le site web, elle travaille régulièrement avec la presse locale. Sous la direction de Pierre Pradinas, elle collaborait avec Simon Pradinas, illustrateur, et Gabor Rassov, dramaturge et metteur en scène, pour la réalisation des plaquettes de saison.

Trois personnes travaillent en contact direct avec les publics. Isabelle Delbruyère, responsable des relations publiques depuis 2006, organise des actions culturelles. Elle a commencé à travailler au CDNL lors d'un stage pour obtenir le DEUST Métiers de la Culture. Elle souligne que son travail lui apporte un enrichissement humain et culturel et ses nombreuses lectures participent à sa culture générale¹. Christofhe Mourlon-Caffin est chargé des relations publiques et des partenariats avec les établissements scolaires. Marion Blanquet, responsable de l'accueil et de la billetterie, gère les réservations via le logiciel 4D Clients, la messagerie et l'accueil téléphonique.

Tania Magy, diplômée d'un DEUST Métiers de la culture, d'une licence en Droit-Administration publique et d'une licence en Sociologie, a travaillé au Festival des Francophonies avant de rejoindre le Théâtre de l'Union. Chargée de production depuis 2005, elle gère tous les aspects logistiques des tournées régionales ou nationales de créations du CDNL (hébergement, transports...), rédige les contrats de cession de représentations et calcule les frais annexes engendrés par les tournées. Elle se déplace avec les artistes lors des tournées en décentralisation et accueille les compagnies pour lesquelles elle effectue un travail similaire,

1. Entretien avec Isabelle Delbruyère, 19 décembre 2014, CDNL

en contact étroit avec leur chargé de production, elle est donc l'interlocutrice privilégiée des équipes artistiques¹.

Le directeur technique Gérard Forges réunit les moyens humains et matériels nécessaires à la création et à la diffusion des spectacle (décors, costumes, répétitions, son et lumières, accueil et cession)². Diplômé d'un baccalauréat Construction mécanique, d'un BTS Climatisation, et d'un CAP Menuiserie, il travaille comme menuisier pour une compagnie de théâtre puis est embauché à l'atelier décors du CDNL. Il obtient ensuite un Master en Gestion culturelle d'équipe technique par la validation des acquis à Avignon et travaille entre 2000 et 2007 sur le Festival des Francophonies où il apprend le métier de régisseur sous le statut d'intermittent du spectacle. Il occupe le poste de directeur technique depuis 2007, pour lequel il se forme en continu pour suivre l'évolution des normes techniques (ancrage, levage, son, électricité, sécurité). Il manage l'équipe technique, travaille en étroite relation avec la direction, l'administration et la comptabilité et doit justifier les achats auprès de l'administratrice Catherine Gravy. Il s'occupe des plannings de répétition (souvent à Paris puisqu'il n'y a pas encore de salle de répétition au Théâtre de l'Union) et des délais imposés par les créations et coproductions. Il y a environ deux semaines de répétitions sur le plateau, entrecoupées de discussions entre les équipes techniques et artistiques (metteur en scène, éclairagiste, comédiens...). Pour que l'accueil d'un spectacle soit possible, Gérard Forges demande une fiche technique aux équipes auxquelles le CDNL souhaite acheter une représentation, et, à l'inverse, il s'assure également que les théâtres qui souhaitent acheter une création du Théâtre de l'Union soient adaptés à la représentation. Il gère le transport du matériel et des équipes des tournées en collaboration avec Tania Magy. Gérard Forges est responsable du fonctionnement du bâtiment (chauffage, éclairage...), il avertit la direction et la Ville de Limoges (propriétaire du bâtiment) en cas de problème, il s'occupe aussi de la sécurité du public pour laquelle il doit suivre les directives imposées par les lois. Il est formé, comme Laurent Fortin, au maniement des extincteurs et à l'évacuation. Un régisseur général, Laurent Fortin, une régisseuse lumière, Claire Debar-Capdevielle et un régisseur son, Nourel Boucher, sont chargés des réglages techniques du plateau, ils travaillent en collaboration avec les équipes techniques des compagnies accueillies.

La conception des décors est assurée par Alain Pinochet, chef de l'atelier de construction, également artiste et scénographe et par Claude Durand, peintre décorateur qui a effectué toute sa carrière au Théâtre de l'Union, mémoire vivante du lieu puisqu'il a rejoint l'Union en 1975,

1. Entretien avec Tania Magy, 17 février 2011, CDNL

2. Entretien avec Gérard Forges, 17 février 2011, CDNL

ainsi que par des intermittents. Alain Pinochet, qui travaille au CDNL depuis 2000, est diplômé des Beaux-Arts, il a été régisseur dans un centre d'art, chef décorateur pour des émissions télévisées, scénographe et constructeur de décors pour des compagnies, durant quatorze éditions du Festival d'Avignon.

Esther Pillot, costumière, habilleuse en chef et responsable de la réserve des costumes, a suivi des études d'Histoire de l'art et archéologie puis a obtenu le DMA Costumier-réalisateur à Sartrouville. Avant de travailler au Théâtre de l'Union, elle réalisait des costumes pour le théâtre et le cinéma en tant intermittente du spectacle, elle a ainsi travaillé au Théâtre du Capitole à Toulouse, à Paris et dans un petit théâtre italien. Elle a également travaillé pour la mode, dans la confection et la création. Son parcours pluridisciplinaire gravite autour de différents aspects du costume : création, réalisation, habillage, restauration et conservation. Elle est aidée par des intermittents costumiers et couturiers en période de création¹.

L'équipe du Théâtre de l'Union est petite, ce qui s'explique par la taille et le budget du CDN, les membres soulignent que cela permet de conserver une dimension humaine et une grande cohésion.

Comme le CDNL est investi d'une mission de service public, la gestion de son budget est soumise à des règles parfois contraignantes mais toujours logiques. Le Théâtre de l'Union est financé par de l'argent public et doit donc être exemplaire et transparent sur l'utilisation de ces fonds, il doit en rendre compte aux tutelles et partenaires. Il a également des obligations en terme d'activité : nombre de créations, nombre de représentations... sont détaillés dans le Cahier des missions des CDN que nous avons étudié dans le premier chapitre. En 2012, le Ministère de la Culture a attribué à l'Union 1 402 milliers d'euros (soit 2,34% des 59 853 milliers d'euros de la dotation à l'ensemble des CDN-CDR)². Catherine Gravy, administratrice générale, m'a permis de comprendre de quelle manière le Théâtre de l'Union utilise son budget pour répondre à cette mission de service public³.

Le Limousin n'est pas une région très riche et Limoges ne possède pas énormément d'industries, ce qui se répercute sur les recettes et le subventionnement du CDNL. Catherine Gravy souligne le fait que, dans certaines régions et villes plus riches, les apports des collectivités sont plus grands donc les moyens du Centre Dramatique plus importants. Une ville

1. Entretien avec Esther Pillot, 16 janvier 2015, CDNL

2. Site du MCC - DEPS, études et statistiques, Chiffres clés 2015, Création, CDN-CDR (dernière consultation : 15/04/15) : http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Statistiques-culturelles/Donnees-statistiques-par-domaine_Cultural-statistics/Theatre-et-spectacles/%28language%29/fre-FR

3. Entretien avec Catherine Gravy, 28 novembre 2014, CDNL

aisée peut accorder quasiment autant de subventions au Centre Dramatique que l'État. À Limoges, nous ne retrouvons pas du tout ce ratio : les collectivités territoriales ont leurs missions obligatoires à remplir et la culture arrive au second plan : par exemple, c'est une mission facultative du Conseil Général. Les collectivités font toutefois l'effort de soutenir financièrement le Théâtre de l'Union à hauteur de leurs moyens. Comme c'est l'un des plus petits CDN de France, sans doute à cause de la taille et de la faible richesse de la région, l'État est très présent dans le financement du Théâtre de l'Union, beaucoup plus que dans certaines régions plus riches, afin de compenser les moyens qu'il ne peut obtenir auprès des collectivités territoriales. Ces subventions permettent au CDNL de mener à bien sa mission de service public, ainsi, il n'a pas à être rentable.

Après la crise économique de 2008, il n'y a pas eu de désengagement de l'État envers le CDNL et l'État, la Ville de Limoges et la Région Limousin ont maintenu leurs subventions. Il y a trois ans, le département a baissé de 10 000 euros environ l'aide accordée à l'Union. Bien que les subventions se maintiennent globalement, cela s'est ressenti comme une baisse puisque le coût de la vie en général a augmenté et donc le coût de fonctionnement du Théâtre de l'Union. Le chauffage, les contrats de maintenance, tout ce qui est indexé sur le coût de la vie, ont augmenté également, il y a un budget plus restreint donc une marge artistique moindre, précise Catherine Gravy.

Les recettes propres représentent 20% du budget du CDNL, contre 80% de subventions. En accord avec ses partenaires, le Théâtre de l'Union propose des places à des tarifs abordables. La majorité des places prises sont moins élevées que le plein tarif à 19 euros (peu vendu) : le prix moyen des places achetées est compris entre 8 et 9 euros grâce aux abonnements et tarifs de groupe, ce qui explique le faible pourcentage des recettes propres. Catherine Gravy souligne que le CDNL ne souhaite pas que le tarif des places empêche certaines personnes de se rendre au théâtre, les partenaires ont suivi dans l'ensemble ce choix.

En plus des partenaires publics, le Théâtre de l'Union est aidé par des coproducteurs, d'autres théâtres qui lui font confiance sur une création ou un projet : par exemple, pour *Oncle Vania*, la scène nationale Bonlieu d'Annecy, coproductrice du spectacle, a participé à hauteur de 30 000 euros au coût du montage de la pièce, ce qui représente moins de 10% du coût global de création. Comme les Centres Dramatiques sont réputés pour être plus subventionnés que les compagnies de théâtre, Catherine Gravy souligne que leurs créations ne sont pas forcément les spectacles qui ont le plus de coproducteurs : le Théâtre de l'Union préfère, lui-aussi, coproduire en priorité une compagnie plutôt qu'un autre Centre Dramatique car ce dernier a un budget

"protégé" et maintenu grâce à ses partenaires publics, alors qu'un apport de vingt ou trente mille euros est vital pour qu'une compagnie puisse monter un spectacle.

Le coût d'une représentation au Théâtre de l'Union est très variable d'un spectacle à l'autre, entre 1 500 euros et 14 000 euros sans compter les frais annexes (transport des décors, de l'équipe, hébergements...). Tout dépend du spectacle, de la taille de l'équipe, des exigences de chacun... Le coût d'une création du CDNL est lui aussi variable, entre 200 000 et 350 000 euros pour donner un ordre d'idée, là-aussi, cela dépend du spectacle monté, du temps de création nécessaire, du salaire des comédiens...

Quant au prix d'une cession de spectacle, il n'est jamais fixe mais calculé sur mesure pour chaque spectacle par Tania Magy. À titre d'exemple, une représentation d'*Oncle Vania*, la dernière création de Pierre Pradinas (9-17 décembre 2014), a été cédée à un coproducteur 10 000 euros sans les frais annexes. Ce montant, qui s'explique par une équipe artistique importante (neuf comédiens, quatre techniciens) et un temps de montage long (deux jours), permet d'amortir légèrement le coût de création. Une représentation de *Cabaret de la Grande Guerre* a été cédée 1 500 euros à un centre commercial de Limoges, ce prix réduit est justifié par l'équipe peu importante (quatre comédiens et un technicien), le montage rapide (deux heures) et la proximité du lieu.

La Coop Atlantique est l'un des partenaires privés du Théâtre de l'Union, elle a versé jusqu'à trois mille euros par an et, en contrepartie, elle bénéficie d'un petit encart à la fin de la plaquette de saison du théâtre. Le premier versement, alors que le CDNL subissait des difficultés financières, lui a permis de passer à l'impression en quadrichromie pour les plaquettes et affiches.

En tant que spectateur, il est difficile de s'imaginer que la création et la diffusion du théâtre soient aussi coûteuses, ces indications de prix permettent de comprendre pourquoi les structures publiques n'ont pas à être rentables, et de porter un regard différent sur la création théâtrale, un processus artistique qui nécessite beaucoup de temps et des subventions suffisantes. Le spectacle vivant dépend vraiment du support de l'État et des collectivités, donc de l'économie de la culture, c'est un secteur économique assisté. Selon la loi de Baumol, c'est un *secteur archaïque*¹, caractérisé par des gains de productivité toujours faibles. Les salaires croissent en parallèle avec ceux d'autres secteurs où le progrès technique a généré une hausse

1. W. Baumol et W. Bowen, dans *Performing Arts : The Economic Dilemma*, 1966, opposent un *secteur progressif* (croissance forte des gains de productivité et des salaires, diminution de la masse salariale) et un *secteur archaïque* dont fait partie le spectacle vivant.

de la productivité. Cela entraîne une hausse du coût d'un spectacle que seule une hausse du billet pourrait légèrement compenser. En réalité, les spectateurs eux-même participent très peu au coût d'une représentation et une hausse du prix engendre nécessairement une baisse de la fréquentation. Les subventions publiques (issues de l'imposition des citoyens) permettent donc de compensent les déficits d'un secteur dont tous ne profitent pas, une particularité française qui soulève un débat entre démocratie et démocratisation¹, parfois critiquée par des libéraux.

Malgré des moyens financiers limités, le Théâtre de l'Union parvient à accroître sa fréquentation, comme ces statistiques le démontrent. Lorsque Pierre Meyrand et Arlette Téphany sont nommés à la tête du CDNL, il y a 700 abonnés. Comme leur répertoire populaire et leurs personnalités accessibles plaisent rapidement aux spectateurs, il y en a 2 000 sur la saison 1987-88 et 3 000 en 1991. Malgré une saison exceptionnelle, avec 5 000 abonnés et trois Molière en 1995, rappelons que le Ministère ne reconduit pas le mandat du couple. En 1996, Silviu Purcarate prend la direction du CDNL, son répertoire expressionniste exigeant ne reçoit pas un succès similaire puisque la saison 2001-02 comptabilise seulement 1 438² abonnés et il n'y en a plus que 800 en 2002³. La première saison dirigée par Pierre Pradinas (2002-03) réunit 14 736 spectateurs dont 1 572 abonnés⁴. Pour les saisons 2006-07 et 2007-08, la direction expérimente des abonnements non nominatifs, il y a 900 cartes⁵ prises puis 800 la saison suivante⁶. Durant les mandats de Pierre Pradinas, les abonnements se situent entre 1 400 et 1 500 cartes par saison, il y a environ 1 200 abonnés en 2005-06⁷ et 1 375 abonnés en 2012-13⁸. Globalement, les mandats de Pierre Pradinas permettent d'augmenter sensiblement la fréquentation, donc de démocratiser le théâtre contemporain, puisque cette hausse est associée à une programmation et des médiations mûrement pensées.

Le taux de remplissage moyen de la salle avoisine 70% entre 2002 et 2006, avec 18 000 spectateurs par saison⁹. La fréquentation est en hausse constante depuis la saison 2008-09 avec

1. Entretien avec Yvon Lamy, sociologue, 11 juin 2015, Limoges

2. Morlaud Jacques, *L'Écho de la Haute-Vienne*, 07 juin 2003, "L'Union séduit à nouveau le public"

3. Mingau M., *Le Populaire du Centre*, 24 juin 2011, "L'Union rime avec jubilation"

4. Morlaud J., *L'Écho de la Haute-Vienne*, 07 juin 2003, "L'Union séduit à nouveau le public"

5. Morlaud J., *L'Écho de la Haute-Vienne*, 19 juin 2007, "Saison plus dense pour l'Union"

6. Mingau M., *Le Populaire du Centre*, 24 avril 2008, "Le Centre dramatique redresse la barre"

7. Morlaud J., *L'Écho de la Haute-Vienne*, 25 septembre 2006, "L'Union joue la carte de la fidélité"

8. Robert Marie-Noëlle, *Le Populaire du Centre*, 25 juin 2013, "Une vraie troupe théâtrale prend corps"

9. Mingau M., *Le Populaire du Centre*, 30 décembre 2006, "Une marge artistique à préserver"

un remplissage à 75% puis à 81% en 2010-11¹. Cette croissance qui se poursuit avec 87% de places occupées en 2012-13 permet de constater que le Théâtre de l'Union fonctionne bien. En parallèle à l'augmentation du remplissage de la salle, il y a aussi une hausse du nombre de spectateurs payants.

Le tableau permet également d'observer une hausse croissante de la fréquentation des événements en entrée libre (lectures, cafés philosophiques, concerts, cartes blanches...) avec un pic important pour la saison 2011-12 que l'on peut rapprocher des manifestations organisées pour les Cent ans de l'Union qui ont connu un grand succès.

RECAPITULATIF FREQUENTATION - THEATRE DE L'UNION - Centre Dramatique National du Limousin SAISONS 2007/2008, 2008/2009, 2009/2010, 2010/2011, 2011/2012, 2012/2013, 2013/2014

	Fréquentation au siège								
	total jauge offerte	total NB spect payants	% payant / jauge	total spect exonérés	% exo / jauge	total spectateurs payant et exo	% fréquentation au siège / jauge totale	spect en entrées libres... (lectures, café philo, concerts)	Total spect siège
saison 2007/2008	20 305	10 845	53	3 010	14,82	13 855	68	1 637	15 492
saison 2008/2009	19 014	12 012	63	2 253	11,85	14 265	75	4 401	18 666
saison 2009/2010	24 306	16 524	68	2 311	9,51	18 835	77	8 477	27 312
saison 2010/2011	25 101	17 714	71	2 399	9,56	20 113	80	8 534	28 647
saison 2011/2012	25 454	19 563	77	2 216	8,71	21 779	86	14 568	36 347
saison 2012/2013	22 144	16 990	77	2 202	9,94	19 192	87	9 802	28 994
saison 2013/2014	24 506	17 265	70	2 582	10,54	19 847	81	10 684	30 531

chiffres 13/14 non définitifs

Théâtre de l'Union – Centre Dramatique National du Limousin / Comité de suivi du 26/06/2014

1. Mingau M., *Le Populaire du Centre*, 07 juillet 2011, "Pierre Pradinas, saison 3"

La saison 2014-15 est la dernière programmée par Pierre Pradinas, il laisse un théâtre en ordre de marche à son successeur Jean Lambert-wild au 1er janvier 2015, ce qui préfigure de nouvelles orientations, un projet artistique différent, des créations et une programmation d'un autre genre que nous allons maintenant étudier. Doté d'ateliers de confection de décors et de costumes, le Centre Dramatique National du Limousin est rattaché à une Académie théâtrale qui dynamise le territoire. Enfin, la démocratisation du théâtre contemporain et la diversification des publics demeurent des priorités au Théâtre de l'Union.

CHAPITRE III

CRÉATION ET TRANSMISSION DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN AU CDNL

1. Création et programmation : un théâtre en évolution

A. Sous la direction de Pierre Pradinas : un théâtre populaire ?

Pierre Pradinas est diplômé de l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) en 1977¹, il y enseigne l'art dramatique entre 1995 et 1997. Avec des comédiens et amis tels Thierry Gimenez et Alain Gautré, il fonde en 1978 la Compagnie du Chapeau Rouge, du nom de la rue d'Avignon où se situe alors leur salle de répétition et de création². Il y met en scène des textes contemporains, notamment des pièces de ses collaborateurs dont Alain Gautré et Gabor Rassov (*La Vie criminelle de Richard III*, *Jacques et Mylène...*) et réactualise un répertoire classique (*Le Misanthrope* de Molière, *La Mouette* de Tchekhov...)³. Entre 1993 et 2002, la Compagnie du Chapeau Rouge est accueillie en résidence au théâtre La Piscine à Châtenay-Malabry. Entre 1985 et 1987, Pierre Pradinas dirige le CDR de Picardie, puis, en 1990, il crée avec Niels Arestrup l'École du Passage, un cours privé parisien et il y anime ensuite des stages.

Pierre Pradinas est également auteur de théâtre, il a écrit *Gevrey Chambertin* avec Alain Gautré en 1982 et il a signé plusieurs textes avec son frère Simon Pradinas dont *Ah ! le grand homme* en 1991, qu'ils mettent en scène au Théâtre de l'Union lors de la saison inaugurale 2002-03 et *Ce qu'il ne faut pas faire* en 1996, également mis en scène plusieurs fois au CDNL. Il a réalisé quelques films dont *Un Tour de Manège* en 1988, avec Juliette Binoche, François Cluzet et Thierry Gimenez.

À partir de 2015, de nouveau intermittent, Pierre Pradinas poursuit son travail en compagnie, ainsi que les collaborations artistiques développées ou renforcées pendant ses mandats au Théâtre de l'Union.

Logo du Théâtre de l'Union sous la direction de Pierre Pradinas

créé par Simon Pradinas, inspiré par la Compagnie

du Chapeau Rouge



1. Site Théâtre-Contemporain.net, biographies, présentation de Pierre Pradinas (dernière consultation : 20/12/14) : <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Pierre-Pradinas/presentation/>

2. Site de l'Académie (dernière consultation : 17/12/14) : <http://www.academietheatrelimoges.fr/equipe/pierre-pradinas/>

3. Site Théâtre-Contemporain.net, biographies, mises en scène de Pierre Pradinas (dernière consultation : 20/12/14) : <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Pierre-Pradinas/scenes/>

Pierre Pradinas dirige le Centre Dramatique National du Limousin et l'Académie entre le 1er juillet 2002 et le 31 décembre 2014, il a donc programmé treize saisons. Lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 20 décembre 2014, il souligne que le Théâtre de l'Union lui a permis d'expérimenter des textes "*sans couler sa compagnie*", de prendre des risques en mettant en scène des textes d'Alain Gauré ou de Marc Dugowson et de diriger les comédiens de l'Académie pour *Ubu Roi* d'Alfred Jarry et *L'homme aux valises* d'Eugène Ionesco. Ainsi, Pierre Pradinas a pu travailler sur la mise en scène, il a appris à diriger une équipe importante (entre vingt et trente personnes en comptant les intermittents) et a créé lui-même une quinzaine de pièces. Il a mis en scène plusieurs textes d'auteurs contemporains vivants, souvent d'artistes avec lesquels il collabore depuis longtemps. Pierre Pradinas a monté *Fantômas revient* (saison 2003-04), *L'Enfer* (saison 2007-08) : une modernisation de l'œuvre de Dante Alighieri par Gabor Rassov qui fait de ce modèle littéraire une comédie et *Les Amis du placard* (saison 2011-12) également de Gabor Rassov. Il a créé aussi *Les Amis du Président* d'Alain Gauré (saison 2010-11) : une satire des mœurs politiques qui font primer l'ambition et *Des biens et des personnes* de Marc Dugowson (saison 2012-13) : une œuvre documentée qui s'interroge sur la responsabilité de chacun face au gouvernement alors que le Régime de Vichy édicte des lois à l'encontre des Juifs. Pierre Pradinas met également en scène des œuvres d'un répertoire plus classique : *Le Conte d'hiver* de William Shakespeare (saison 2002-03), *Georges Dandin* de Molière (saison 2003-04), *L'Homme aux valises* d'Eugène Ionesco en collaboration avec Gabor Rassov (2005-06), *Embrassons nous Folleville !* et *29° à l'ombre* d'Eugène Labiche (saison 2009-10), ainsi qu'*Oncle Vania* d'Anton Tchekhov (saison 2014-15). Son répertoire est fortement marqué par l'humour, le comique, la dérision, mais aussi par un questionnement, souvent en lien avec l'actualité, parfois polémique. Rappelons qu'interroger le quotidien, l'actualité, que porter une réflexion sur le monde dans lequel nous vivons, semblent caractéristiques des mises en scène et des textes du théâtre contemporain. La dernière création de Pierre Pradinas au Théâtre de l'Union, *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, prouve, tout comme *Maldoror*, son adaptation des *Chants de Maldoror* de Lautréamont créé avec Gabor Rassov en 2007, que le metteur en scène peut aisément s'extraire de ce répertoire drôle et simple afin de le renouveler.

La programmation de Pierre Pradinas est difficile à décrire car elle se caractérise par une grande diversité qui rappelle celle du théâtre contemporain actuel. Il choisit toujours des œuvres populaires et abordables, accessibles à tous, comme le sont ses créations. Le répertoire

s'explique aussi par une volonté de la direction : lors d'une représentation, Pierre Pradinas souhaite que le public regroupe différents âges et catégories socioprofessionnelles, c'est pour cela qu'il programme surtout des spectacles tout public, de différents genres, théâtre, danse, cirque... Durant les mandats de Pierre Pradinas, il y a peu de spectacles pour enfants au siège (environ un par saison) afin de maintenir cette mixité de publics dans la salle. Même si le directeur juge suffisante la programmation théâtrale destinée aux enfants à Limoges (prise en charge notamment par le Théâtre La Marmaille et les Centres Culturels Municipaux), le Théâtre de l'Union décentralise chaque saison des représentations dans des établissements scolaires de la région, souvent situés en milieu rural, avec des micro-tournées. Par exemple, *Leçon de choses (épisode 1)* de Nathalie Fillion est présenté dans trois écoles et trois collèges de Haute-Vienne en janvier 2014 lors de séances scolaires.

Pierre Pradinas a associé au Théâtre de l'Union des auteurs comme Gabor Rassov dont il a monté de nombreuses pièces, ou encore Alain Gauté et Marc Dugowson. Gabor Rassov est également comédien, il joue dans la plupart des créations de Pierre Pradinas et il est l'auteur des textes figurant dans les plaquettes de présentation de saison.

Le CDN favorise également la diffusion des créations des anciens étudiants de l'Académie, par exemple les pièces du Collectif Zavtra (séquence 7 de l'Académie) et des compagnies locales puisqu'il doit encourager la création régionale. On retrouve régulièrement des metteurs en scène régionaux dans la programmation, tels Philippe Labonne (associé au Théâtre du Cloître de Bellac, de la compagnie Théâtre en diagonale), Eugène Durif (compagnie L'envers du décor), Filip Forgeau (*Le Désordre*, avant 2010) et Xavier Durringer (*La lézarde*). Ces auteurs-metteurs en scène tous implantés en Limousin depuis plus de quinze ans sont devenus de véritables habitués de la scène du Centre Dramatique.

Le répertoire dépend évidemment du directeur, il est vraisemblable qu'il change donc de style avec l'arrivée de Jean Lambert-wild. En effet, chaque directeur apporte sa culture et est proche de certains artistes, d'auteurs, ce qui fait évoluer la programmation. Toutefois, on observe que selon l'actualité, selon l'état général du monde, de grands sujets semblent émerger certaines années des spectacles proposés par les compagnies : guerre, notions d'argent et de capital... Les CDN mettent en avant des artistes contemporains souvent très sensibles au monde dans lequel ils vivent, qui s'inspirent de thématiques qui les touchent pour créer. La programmation reflète au moins partiellement ce qu'est la création contemporaine, or cette dernière reflète souvent l'état du monde et les préoccupations des artistes, elle a donc un lien plus ou moins étroit avec l'actualité.

Lors de l'entretien qu'il m'a accordé avant son départ¹, Pierre Pradinas tente de dresser un bilan des douze ans qu'il a passé au Théâtre de l'Union. Lorsqu'il a pris son premier mandat en 2002, le théâtre subissait une période difficile, il était peu reconnu sur le territoire et peu fréquenté. Le directeur prend conscience dès son arrivée que *"le théâtre n'est pas en prise suffisante avec la ville et sa population"*, une situation compliquée qui existait avant son arrivée et qui concernait également l'Académie. Pierre Pradinas n'a pas reçu de nouvelle dotation et les difficultés financières ont légèrement paralysé l'établissement jusqu'en 2004 environ. Pendant cette période, il a toutefois maintenu le rythme de l'Académie, les salaires et la qualité de la programmation du Centre Dramatique. Pierre Pradinas a fini par obtenir des subventions plus importantes qui lui ont permis de redresser la situation, d'avoir une marge artistique convenable et d'imposer la présence de l'école au niveau national puis international. Il remarque qu'il a été très soutenu par l'État et les collectivités, bien que les avis de ces différentes administrations publiques divergeaient parfois quant à l'avenir des structures.

Aujourd'hui l'Académie est l'une des onze écoles nationales labellisées par le Ministère de la Culture, un important pôle de formation reconnu à l'étranger également. Actuellement, le Théâtre de l'Union est connu et reconnu dans la région Limousin, Pierre Pradinas souligne que ce lieu enthousiasme réellement les passionnés de théâtre. Il y a une bonne fréquentation et un rayonnement régional auparavant inexistant. Pierre Pradinas ne voulait pas que le Centre Dramatique du Limousin soit seulement *"une sorte de distributeur automatique de culture"* mais que ce soit un lieu convivial et ouvert où *"la culture est synonyme de plaisir."* Il a tenté de *"déculpabiliser"* certains publics qui pensaient auparavant que le théâtre était réservé à une élite intellectuelle, qu'aller au théâtre nécessitait de bien s'habiller et de dépenser pour les places... Pierre Pradinas a souhaité leur montrer que le CDNL a une mission de service public, que les places y sont très abordables, y compris pour les chômeurs, les étudiants, les personnes aux revenus modestes. Il constate que cela a très bien fonctionné, le public s'est considérablement élargi et diversifié sous ses mandats, il a réussi à opérer un véritable progrès dans la démocratisation de l'art dramatique.

Pierre Pradinas évoque sa manière de travailler : quand il monte une pièce, il passe beaucoup de temps avec les comédiens, il les fait travailler sans relâche à des horaires difficiles (entre midi et minuit), les met sans cesse au défi. Il apprécie diriger des comédiens qu'il connaît bien, avec lesquels il peut progresser continuellement d'une pièce à l'autre et les amener à

1. Entretien avec Pierre Pradinas, 20 décembre 2014, CDNL

dépasser leurs limites. Il a dirigé Romane Bohringer dans sept pièces et Mathieu Rozé dans cinq pièces. Ces deux comédiens jouaient dans *Oncle Vania*, sa dernière création au CDNL, tout comme Thierry Gimenez, qu'il retrouve régulièrement sur le plateau. Ainsi, leurs collaborations sont sans cesse renouvelées. Toutefois, les créations de Pierre Pradinas ne présentent pas systématiquement la même distribution, il collabore également avec de nouveaux comédiens. Par exemple, il souligne qu'il n'avait jamais dirigé Scali Delpeyrat ni Martine Irzenski avant *Oncle Vania* et il aimerait poursuivre ces collaborations car "*les nouvelles têtes évitent une sclérose de la troupe*". À une époque où les troupes permanentes sont de plus en plus rares et où les comédiens aiment diversifier leurs collaborations, Pierre Pradinas dit travailler "*avec une troupe au sens moderne, en troupe au XXI^e siècle*", il pense que "*le théâtre a besoin de réinventer la notion de troupe*". Rappelons que c'est une problématique qui a parcouru la naissance et le développement des Centres Dramatiques Nationaux, et plus généralement la décentralisation théâtrale.

Simon Pradinas est un artiste associé aux créations du CDNL depuis le premier mandat de son frère Pierre Pradinas en 2002. Peintre et graphiste, scénographe, scénariste et écrivain, il utilise de multiples supports pour des œuvres souvent très colorées qui ont été exposées au Musée d'Art moderne de Paris en 1985. Simon Pradinas revendique une immédiateté, une spontanéité dans ses œuvres, il désire "*capter l'instant présent*"¹. Avec Pierre Pradinas, il a écrit les textes des pièces *Ah ! Le grand homme*² et *Ce qu'il ne faut pas faire*³. Il réalise les affiches et les illustrations des plaquettes de saison où il représente les lieux et la vie du Théâtre de l'Union, ainsi que toute l'iconographie des sites web du théâtre et de l'Académie⁴. Entre 2002 et 2010, les couvertures des plaquettes et affiches de saison sont caractérisées par des croquis noirs sur fond blanc, du rouge pour mettre en valeur certains éléments dont les textes et beaucoup de vides, elles sont très sobres. Lorsque le théâtre a redressé une situation financière difficile, le service Communication passe à l'impression en quadrichromie et cela ouvre de nouvelles possibilités. Vers 2010, l'œuvre picturale de Simon Pradinas prend un tournant, influencée également par un séjour en Asie en 2007 : les personnages se multiplient, les scènes se complexifient, les affiches sont très colorées. À partir de la saison 2011-12, les affiches de saison représentent le public du théâtre : portraits de spectateurs, spectateurs assis dans la salle

1. Sala Eva, *L'Écho de la Haute-Vienne*, 14 mars 2008, "Expo : Simon Pradinas. L'Art populaire au service du bien-être"

2. *Ah ! Le grand homme*, Pierre et Simon Pradinas, éditions Le Chapeau Rouge/CNL, 1991

3. *Ce qu'il ne faut pas faire*, Pierre et Simon Pradinas, éditions Le Chapeau Rouge, 1996

4. Site de l'Académie (dernière consultation : 07/01/15) : <http://www.academietheatrelimoges.com/>

ou au foyer-bar... Simon Pradinas valorise ainsi l'engagement et la fidélité du public, indispensables à la vie d'un théâtre. Les dernières affiches sont caractérisées par un trait simple presque enfantin, des courbes, des couleurs vives et nombreuses. Dans les plaquettes de saison, les illustrations pour les spectacles, plus présentes que les photographies, sont plus sobres, souvent de simples croquis en noir sur un fond monochrome.

Simon Pradinas a exposé ses œuvres au CDNL : en 2008, l'exposition *Cahier tropical* mêle illustrations pour l'Union, œuvres inspirées par ce travail d'affichiste et créations plus anciennes¹. En collaborant avec le chef de l'atelier construction des décors, Alain Pinochet, Simon Pradinas réalise des sculptures en fil de fer peint du personnage présent sur les affiches, le logo du Théâtre de l'Union, afin "*de le sortir du graphisme*"². Il expose aussi des courts-métrages, les *Minimum Movies*, d'une minute chacun, où il met en scène ce même personnage, ainsi que de grands tableaux très colorés qu'il a peint en Chine en 2007 et qui représentent le bonheur qu'il dit avoir trouvé en Orient. En 2008, il travaille également sur la scénographie de *L'Enfer* avec Herbert Posch, il réalise des images vidéo pour la mise en scène de son frère. En 2011, son exposition *Portraits* est accueillie au Théâtre de l'Union, il souhaite revisiter ce genre pictural en utilisant des canons de la peinture afin de leur donner une certaine universalité. Ces œuvres sont réalisées à la plume et l'encre de Chine d'après des croquis représentant des personnes chères à l'artiste. Parmi les vingt portraits figurent ceux de personnalités associées au CDNL dont les comédiens Denis Lavant, David Ayala et Jean-Pierre Darroussin³.

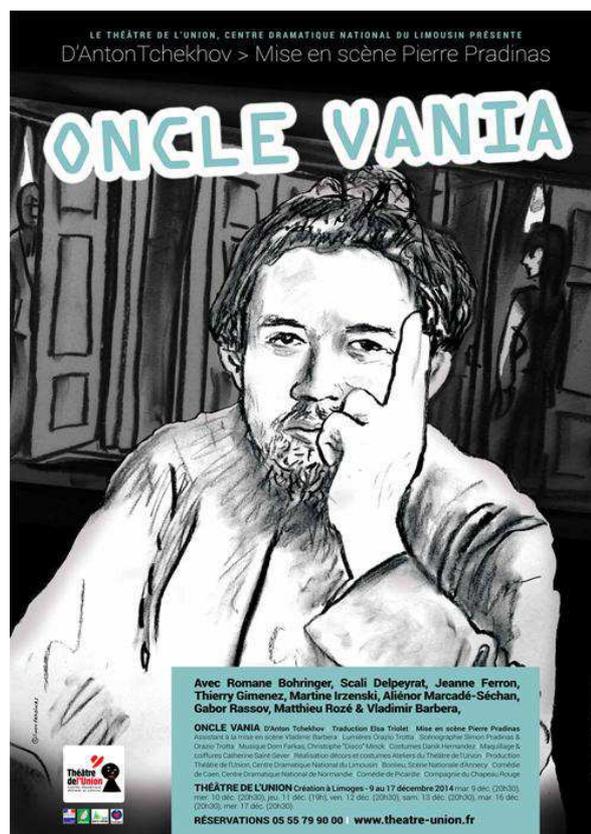
En 2014, il réalise avec Orazio Trotta la scénographie d'*Oncle Vania* et il signe également l'affiche monochrome de la pièce, un portrait d'Anton Tchekhov d'après une photographie de Ria Novosti.

Notons qu'avec le départ de Pierre Pradinas, toute l'iconographie du Théâtre de l'Union va changer, Jean Lambert-wild va donner au CDNL une nouvelle identité visuelle dont nous n'avons pas encore connaissance.

1. *L'Écho de la Haute-Vienne*, 09 février 2008, "Le travail de Simon Pradinas dévoilé à l'Union"

2. Mingau M., *Le Populaire du Centre*, 15 février 2008, "Simon Pradinas présente son Cahier tropical à l'Union"

3. Mingau M., *Le Populaire du Centre*, 11 mai 2011, "Simon Pradinas expose à l'Union jusqu'au 28 juin"



Affiches réalisées par Simon Pradinas pour la saison 2013-14 et *Oncle Vania*

Pierre Pradinas avait quelques projets qu'il n'a pu mettre en place par manque de temps ou de subventions. Bien qu'il y ait eu de nombreux spectacles présentés en décentralisation dans la région, il désirait tout de même créer un festival en Corrèze et il aurait aimé développer plus le rayonnement du Théâtre de l'Union sur l'ensemble des départements. Tout comme Isabelle Delbruyère, le metteur en scène regrette également que la manifestation *Les auteurs vivants ne sont pas tous morts*, organisée sous la direction du metteur en scène Filip Forgeau (directeur artistique de La Fabrique à Guéret) ait pris fin en 2012 après dix ans de succès. Chaque mois, un auteur venait dans la région au Centre Dramatique ou dans une librairie indépendante pour rencontrer les lecteurs, ce qui donnait lieu à d'intéressantes mises en espace de textes contemporains. Pierre Pradinas aurait aimé aller encore plus loin dans les relations entre l'Académie et le Centre Dramatique et développer plus les relations de l'Académie à l'international notamment. Il regrette de n'avoir pas pu engager plus de salariés permanents. Enfin, il lui semble important d'améliorer le site web du Théâtre de l'Union. "*Le Centre Dramatique est un chantier permanent où beaucoup de choses restent à faire, c'est cela également, souligne-t-il, qui en fait une structure toujours dynamique*".

Pierre Pradinas laisse à son successeur *"un théâtre en état de marche, un outil de création et de diffusion qui fonctionne bien, prêt à accueillir un nouveau projet artistique"*, ce qui faisait également partie de sa mission de décentralisation. Pierre Pradinas souligne la réactivité de son successeur Jean Lambert-wild, qui bénéficie d'un *"état de grâce"* et d'une grande liberté d'action lié à la nouveauté. Avant sa prise de poste officielle le 1^{er} janvier 2015, Jean Lambert-wild a débuté une réflexion solide sur ses projets pour le Centre Dramatique du Limousin. Selon Pierre Pradinas, il manque au Centre Dramatique une salle de répétition, c'est un problème récurrent puisque, à l'occasion de la célébration des Vingt ans du CDNL en 2009¹, l'équipe a discuté avec la municipalité afin d'obtenir des lieux de répétition et d'hébergement pour les artistes², mais cela n'a pas abouti. Jean Lambert-wild semble avoir trouvé une solution qui satisfait son prédécesseur. Pierre Pradinas pense aussi que le Théâtre de l'Union a besoin d'une plus grande implantation dans les trois départements, sous la forme d'assistance aux compagnies, d'aide à la création, notamment en Creuse et en Corrèze où le rayonnement du CDNL est moindre. Toutefois, il est nécessaire que le Centre Dramatique ne prenne ni toute la place sur la scène culturelle, ni toutes les subventions, son rayonnement ne doit pas concurrencer les compagnies et les acteurs du développement culturel local. Selon Pierre Pradinas, le premier objectif d'un Centre Dramatique est *"de susciter des vocations, de développer la vie associative et d'intéresser les gens au théâtre dès l'école"*. C'est également bien sûr l'application du projet artistique d'un directeur nommé au niveau national. Il faudrait, pense-t-il, développer encore les relations internationales, car cela fait également partie de l'ancrage du lieu. En effet, une présence nationale et internationale, qui échappe au territoire, est essentielle à la région Limousin, peu rayonnante. Selon Pierre Pradinas, Jean Lambert-wild est entièrement qualifié pour développer les relations internationales, d'autant plus qu'il diffuse ses créations dans différents pays dont le Japon et la Russie.

Nous pourrions penser que l'organisation d'un mandat est problématique puisque le directeur sortant quitte le Centre Dramatique en cours de la saison qu'il a programmé, mais cela ne gêne absolument pas Pierre Pradinas. Ce dernier trouve cette organisation logique car cela permet au directeur entrant d'avoir du temps pour programmer la saison suivante, un temps toutefois raccourci car, selon le metteur en scène, une saison à venir se programme dès octobre-novembre, c'est-à-dire dès le début de la saison en cours. Ce fonctionnement implique également que le directeur entrant assume entièrement le travail et la programmation de son

1. À ne pas confondre avec les 100 ans de la Coopérative en 2011

2. Mingau M., *La Montagne*, 20 novembre 2009, "Une scène conquise de haute lutte !"

prédécesseur, en faisant abstraction de ses goûts et sentiments personnels : une continuité, une filiation sont nécessaires au bon fonctionnement de la structure théâtrale.

Pierre Pradinas souligne l'importance des intermittents dont le statut reste, selon lui, trop précarisant, car, du fait de leur profession, leurs rémunérations sont très aléatoires. Lui-même ne peut enchaîner tous les trois mois une nouvelle mise en scène et, tout comme lui, les artistes du spectacle vivant ont besoin de temps pour lire, réfléchir, travailler sur un projet avant sa mise en œuvre. Une société saine, dit-il, doit savoir préserver ses artistes, il est essentiel de consolider le statut des intermittents. Monter les pièces du répertoire, les pièces de jeunes auteurs, entretenir et stimuler la création théâtrale nécessite des subventions. Pierre Pradinas souligne qu'une pièce de théâtre n'est pas un produit ou une marchandise, c'est une forme d'art qu'il faut aider à naître et qui n'est par définition pas rentable bien qu'elle puisse l'être. Soulignons d'ailleurs que toute forme artistique n'a pas à être rentable.

Pierre Pradinas est très attaché au patrimoine, à la mémoire et à leurs transmissions. Ainsi, il a fêté les Vingt ans du Centre Dramatique National du Limousin en 2009 pour "*rendre hommage à ses prédécesseurs*" car il est conscient de l'importance de leur travail, et les Cent ans de la Coopérative en 2011, pour valoriser l'histoire de la construction du bâtiment, le travail des coopérateurs et la récupération en cinéma. Il a souhaité inscrire et pérenniser cette histoire de Limoges dans son projet artistique. De nombreux habitants de Limoges se souviennent du Ciné-Union, rappelons-le, ce qui explique le grand succès obtenu par la manifestation.

B. Sous la direction de Jean Lambert-wild : extérioriser le théâtre et l'internationaliser ?

Directeur du Théâtre de l'Union depuis le 1er janvier 2015, Jean Lambert-wild dirigeait auparavant la Comédie de Caen (CDN de Normandie) depuis 2007. Metteur en scène, auteur, scénographe et acteur, il fonde ses créations théâtrales sur les collaborations artistiques, les coopérations et le "*multi-médium*" : le croisement de différents arts ou genres, tels le théâtre, le mime, le cirque, la danse contemporaine, les arts multimédia et la vidéo¹, donc sur une pluridisciplinarité. Sa démarche artistique est marquée par sa jeunesse passée à la Réunion où

1. Site de la Comédie de Caen (dernière consultation : 13/05/15) : http://www.comediedecaen.com/comedie_de_caen-jean_lambert-wild-159.html

son père a créé une coopérative bovine et où il découvre les mythes et les écritures francophones, ainsi que par les nombreux voyages qu'il effectue en Europe, en Asie, en Afrique, en Amérique... lorsqu'il est invité en résidence, à des festivals...

Le répertoire de Jean Lambert-wild comprend essentiellement les mises en scène de ses propres textes (parus aux éditions Solitaires Intempestifs) ainsi que des adaptations : en 2001, *Orgia* de Pier Paolo Pasolini, en 2010, *À corps perdu* de Kouam Tawa, et en 2014, avec Marcel Bozonnet et Lorenzo Malaguerra, *En attendant Godot* de Samuel Beckett, une mise en scène remarquée par la critique pour son innovation et ses acteurs africains Fargass Assandé et Michel Bohiri dans les rôles de Vladimir et d'Estragon et dans laquelle Jean Lambert-wild jouait Lucky. Soulignons la grande internationalisation du travail artistique de l'artiste, tant dans la diffusion de ses mises en scène que dans les très nombreux partenariats qu'il mène avec des artistes internationaux, par exemple avec la comédienne burkinabée Odile Sankara, le chanteur américain David Moss, la chorégraphe Carolyn Carlson (États-Unis/Finlande), l'acteur japonais Keita Mishima ou encore avec le metteur en scène suisse Lorenzo Malaguerra¹ pour lequel Jean Lambert-wild a réalisé la scénographie de *Babel, After the war*, d'après l'œuvre de Xavier Dayer et Alberto Manguel, créé au Théâtre de Vevey en 2014.

Jean Lambert-wild débute en 1990 la création de l'œuvre théâtrale qui marque depuis sa vie, *L'Hypogée*, composée de deux grands volets, *l'Ecmnésie*² (qui comprendra tous ses projets artistiques de grande envergure dont trois *Confessions*, trois *Mélopées*, trois *Épopées*, deux *Exclusions* et un *Dithyrambe*) et les *Calentures*³ qui comprendront 326 courtes pièces théâtrales (entre 15 et 45 minutes) basées véritablement sur la performance et destinées à être jouées hors d'un théâtre, dans des lieux atypiques, dans le cadre de festivals, de musées, de centres d'art contemporain, de piscines⁴... Jean Lambert-wild a actuellement créé une vingtaine de *Calentures*, il joue dans chacune de ces œuvres qui utilisent la magie, l'illusion et le personnage du clown pour interroger l'espace théâtral, ainsi que deux *Confessions* (*Grande Lessive de printemps* en 1990 et *Crise de nerfs - Parlez-moi d'amour* en 2003), deux *Mélopées* (*Mue* en

1. Site de la Comédie de Caen (dernière consultation : 13/05/15) :

<http://www.comediedecaen.com/comedie-de-caen-jean-lambert-wild-159.html>

2. Ecmnésie : "du préfixe grec ek- qui marque le mouvement du dedans vers le dehors et de mnêmê qui signifie mémoire, l'évocation hallucinatoire de tranches du passé" selon le site de la Comédie de Caen (dernière consultation : 13/05/15) : <http://www.comediedecaen.com/web/1-ecmnesie-14.html>

3. Calenture : "délire furieux auquel les marins sont sujets lors de la traversée de la zone tropicale et qui est caractérisé par des hallucinations et le désir irrésistible de se jeter à la mer" selon le site de la Comédie de Caen (dernière consultation : 15/05/15) : <http://www.comediedecaen.com/web/les-calentures-51.html>

4. Site de Jean Lambert-wild & associés (dernière consultation : 15/05/15) : <http://www.lambert-wild.com/fr/jlw-et-associes/jean-lambert-wild>

2005 et *La Mort d'Adam* en 2010) et une *Épopée (Splendeur et lassitude du Capitaine Marion Déperrier* en 1999). Pour réaliser ces œuvres, Jean Lambert-wild s'associe avec une trentaine d'artistes, metteurs en scène, comédiens, musiciens, régisseurs,... qui forment un collectif de création nommé *Jean Lambert-wild & associés*. Jean Lambert-wild s'investit également dans la transmission en intervenant dans des écoles d'art, des conservatoires régionaux et des universités en France ou à l'étranger, il donne ainsi un cours à Sciences Po-Paris depuis septembre 2014 qui s'intitule *Fureur et Carnage dans le théâtre occidental*.

Le Ministère de la Culture et de la Communication qualifie le projet de Jean Lambert-wild de "*novateur et fédérateur*". En effet, le metteur en scène associe au Théâtre de l'Union quatre "*artistes coopérateurs*", Marcel Bozonnet, Lucie Berelowitsch, David Gauchard (metteur en scène de la région Limousin) et Nathalie Fillion. Durant son mandat, le directeur souhaite renforcer et développer les partenariats du Théâtre de l'Union avec d'autres structures culturelles de la région, notamment le Festival des Francophonies, le Sirque, et l'Opéra-Théâtre, ainsi que le FRAC du Limousin et l'Université de Limoges. Il ouvrira également deux espaces au sein du CDNL, l'un dédié "aux perspectives et identités de la langue française", aux écritures contemporaines francophones, l'autre à la critique théâtrale¹. Jean Lambert-wild souhaite associer durablement les spectateurs au projet de l'Union, en tant que *coopérateurs*, ce qu'il avait mis en place à la Comédie de Caen.

Le 19 janvier 2016, s'inspirant de la pièce de Shakespeare, Jean Lambert-wild mettra en scène au Théâtre de l'Union *Richard III - Loyauté me lie*, il partagera la scène avec la comédienne Élodie Bordas. La scénographie de ce grand projet fait collaborer entre autres, le musicien Jean-Luc Therminarias, l'artiste Stéphane Blanquet, le laboratoire américain FuturePerfect et l'Université du Texas (à Austin) pour la création des effets visuels, de l'animation d'images (avec les logiciels TouchDesigner, FaceShift, MAYA et les systèmes Pipeline et Rigging).

C. Des outils au service de la création et un lieu de formation

Le CDNL est doté d'ateliers de confection de décors et de costumes et de réserves qui lui permettent une autonomie dans la réalisation de projets artistiques. Il collabore avec

1. MCC, Communiqué de presse du 03/07/14, "Nomination de Jean Lambert-wild à la direction du Théâtre de l'Union, CDNL"

l'Académie théâtrale, École Supérieure Professionnelle de Théâtre du Limousin, dirigée par le directeur du Théâtre de l'Union et un directeur pédagogique.

- *L'atelier Costumes*

Rencontrer Esther Pillot permet de découvrir les spécificités de l'atelier de création et de confection de costumes du Théâtre de l'Union et le métier de costumier¹. L'atelier est remarquable par sa taille et son équipement, c'est un outil performant qui dispose d'une grande table de coupe où peuvent œuvrer ensemble quatre costumiers, d'une presse vapeur, de deux machines à coudre et d'une surjeteuse. En période de création importante, l'espace permet de rajouter une seconde table où peuvent travailler deux autres costumiers. Esther Pillot, costumière depuis près de dix ans, remarque qu'il est rare de disposer d'un tel confort de travail, elle peut ainsi créer des costumes très volumineux. À titre de comparaison, l'atelier de l'Opéra-Théâtre de Limoges est plus petit alors qu'il produit une quantité annuelle de costumes supérieure à celle du CDNL.

Esther Pillot cumule trois missions au Théâtre de l'Union : elle est chef costumière de l'atelier, habilleuse en chef et responsable de la réserve. Le directeur technique Gérard Forges lui transmet les plannings de créations et de représentations afin qu'elle organise ensuite celui de l'atelier. Elle souligne l'importance de gérer les coûts et les budgets, de respecter les devis pour les matières premières et les délais imposés par les représentations. En ce qui concerne la création des costumes, les délais de réalisation sont très variables, entre deux semaines et trois mois, ils dépendent de la quantité et de la complexité des costumes.

Lorsque Esther Pillot est créatrice-costumes pour un spectacle, elle s'entretient d'abord avec le metteur en scène pour saisir l'univers qu'il recherche. Afin de créer des costumes pour la scène, il est nécessaire de prendre en compte la scénographie globale, les décors et l'impact des lumières sur les créations, il y a un long travail de recherche avant la réalisation du costume. Le costumier doit réussir à saisir l'identité globale du spectacle pour ensuite aller dans la définition de chaque personnage, vers le particulier, ce qui lui permettra de proposer des maquettes et des recherches iconographiques cohérentes. Des discussions et des ajustements sont parfois nécessaires lors des répétitions, il arrive qu'un costume soit retouché après avoir été vu porté sur scène. Pour deux pièces différentes, Esther Pillot ne crée jamais deux fois le même costume, cela l'oblige à toujours faire preuve de créativité.

1. Entretien avec Esther Pillot, 16 janvier 2015, Atelier costumes du CDNL

Créer des costumes pour la scène nécessite de prendre des dispositions particulières : choix de matières non fragiles, lavage des tissus avant la coupe pour resserrer les fibres, conception de vêtements pouvant être nettoyés quatre cents fois, renforts de certains éléments... Il faut également prendre en considération les changements rapides de costumes, un acteur pouvant se changer une douzaine de fois par représentation. Pour que le comédien s'habille rapidement, Esther Pillot a recours à des systèmes de fermeture ingénieux : boutons pressions parfois cachés sous de beaux boutons factices, scratches, aimants... Il est impératif que les costumes soient faciles d'entretien et, dans la mesure du possible, très résistants au jeu, à la transpiration, et à la maltraitance du vêtement dans certains cas : bagarres, acrobaties, eau, terre, faux sang... ne doivent pas les endommager. L'atelier réalise parfois des doublures des costumes s'il sont fragiles ou exposés à des matières salissantes sur scène, surtout pour les personnages principaux.

En période de représentation, l'entretien des costumes se fait principalement sur les pièces en contact direct avec le corps en machine ou à sec (désodorisant...). Il faut prendre en compte les temps de séchage et de repassage, si bien que les grosses pièces sont utilisées pendant quelques représentations avant d'être entièrement lavées et séchées. Certains costumes nécessitent un entretien dès la fin de la représentation, notamment pour ôter des matières salissantes telles de la terre ou du faux sang.



Atelier Costumes du CDNL, croquis pour *Embrassons nous*, Folleville

d'Eugène Labiche, mise en scène de Pierre Pradinas

Lorsque Esther Pillot est seulement chef d'atelier, dans le cadre de coproduction, le metteur en scène travaille avec son propre créateur-costumier. La costumière ne prend donc pas de grande décision artistique, elle confectionne les costumes d'après les maquettes et les idées qu'on lui transmet. Esther Pillot est également habilleuse en chef pour les spectacles accueillis au Théâtre de l'Union, mais elle est remplacée par des intermittents en période de création. Réservée à l'habillage, une pièce près des loges contient le nécessaire pour réparer rapidement et nettoyer les costumes pendant les représentations.

Pour la saison 2014-15, l'atelier réalise les costumes pour *Permafrost*, *Oncle Vania*, *La Dame aux camélias* et *Sophocle*. *Permafrost*, un texte de Manuel Antonio Pereira mis en scène par Marie-Pierre Bésanger, est une création dans le cadre du festival des Francophonies, en résidence à Bellac en septembre 2014 puis jouée au Théâtre de l'Union. C'est une coproduction, ce qui signifie que le Théâtre de l'Union met à disposition son personnel et ses ateliers, les matières étant à la charge de la compagnie elle-même. Esther Pillot est créatrice-costumes pour ce spectacle, elle débute son travail de recherche en mai-juin en rencontrant plusieurs fois la metteuse en scène pour cerner l'univers et les costumes recherchés. Face à un budget peu conséquent, la costumière multiplie les recherches en boutiques de prêt-à-porter, en friperies associatives et dans la réserve, elle retouche ensuite les vêtements. D'une manière générale, pour des pièces contemporaines, ou bien Esther Pillot crée le vêtement complet ou bien elle l'achète dans une boutique de prêt-à-porter si c'est plus rapide. Elle demande parfois aux boutiques de lui prêter des vêtements afin de voir s'ils conviennent au metteur en scène. Pour *Permafrost*, les friperies lui ont permis de trouver des gilets usagés peu coûteux, avec déjà la patine recherchée, correspondant à l'ambiance de la pièce : un milieu ouvrier populaire avec des personnages modestes. Esther Pillot doit parfois accentuer artificiellement l'usure d'un vêtement, elle souligne avec humour que le costumier peut acheter ce qui n'intéresse personne en friperie, une solution parfaite pour la véracité d'une pièce de costumes et un budget moyen. La difficulté réelle est d'y trouver les couleurs et matières qui correspondent aux idées du metteur en scène, ce qui est parfois plus long que de créer de toute pièce un costume.

Pour *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, mis en scène par Pierre Pradinas, les costumes sont signés par la créatrice-costumes Danik Hernandez. Avec l'aide d'intermittents, dont Julien Silvereano, Esther Pillot confectionne les pantalons et les chemisiers portés par Romane Bohringer. En effet, le personnage d'Elena, jeune femme aisée et élégante, nécessite des costumes particulièrement bien coupés dans des matières nobles (satin, soie...) afin qu'on les

remarque. Les personnages masculins, travailleurs bourgeois, ne nécessitent pas d'aussi beaux vêtements, ils portent donc des basiques, pantalons et chemises, achetés en boutiques de prêt-à-porter. L'atelier réalise également la robe portée par Martine Irzenski qui joue Maria Vassilievna Voïnitzkaïa.

Pour la *Dame aux camélias*, sur un texte d'Alexandre Dumas fils, Esther Pillot travaille seule avec Philippe Labonne, ils utilisent le stock personnel de costumes du metteur en scène. Ce dernier arrive avec des idées très précises, il a commencé la création et les recherches en résidence avant de rencontrer Esther Pillot. La costumière s'occupe principalement de retouches et d'ajustements sur les comédiens et de la création d'effets, par exemple accentuer une fente pour donner un côté *couture* à une jupe. Elle restaure également un costume dans une coupe d'époque pour la comédienne principale, elle ne fait pas de création véritable sur ce spectacle. Une robe de mariée et une paire de chaussures issues de la réserve servent également, ainsi qu'un smoking acheté en ligne. Esther Pillot juge le projet scénographique de Philippe Labonne très cohérent et visuellement réussi, le mélange peu traditionnel de costumes de coupe historique et de costumes contemporains est particulièrement intéressant.

Esther Pillot implique le plus possible les stagiaires et les intermittents dans la réalisation des costumes, elle les fait travailler sur différents aspects du travail en atelier (coupe, montage, finitions...), elle s'intéresse véritablement à la transmission de son métier. Afin de l'aider lorsqu'il y a de nombreux costumes à réaliser, elle engage des intermittents de la région, tout comme l'Opéra-Théâtre. Elle repère rapidement les forces de chacun, souvent grâce à des collaborations renouvelées, elle tente de réunir une équipe complémentaire et autonome. Il n'y a pas de hiérarchie à l'atelier, Esther Pillot confie parfois la coupe, une étape majeure, à un intermittent (par exemple la coupe de manteaux pour *Les Décambristes*). La costumière accueille également des collégiens ou des lycéens en stage d'observation, lorsque le planning de réalisation le permet. Elle souligne que la transmission de savoirs-faire techniques nécessite un temps long. Elle essaie d'être pédagogue en les faisant observer et participer dans un premier temps à l'habillage, ils peuvent ainsi comprendre la "vie" d'un costume sur scène et l'entretien que le vêtement nécessite ensuite, ce qui permet de justifier ensuite les décisions prises en atelier. De la même manière qu'elle a reçu plus jeune différentes techniques, Esther Pillot pense qu'il est intéressant de partager son expérience et de suivre le parcours de celles et ceux qu'elle a rencontrés.

L'humain, les qualités relationnelles, jouent un rôle important dans le travail en atelier. Le costumier, en effet, a un rapport direct aux comédiens – il prend leurs mesures et les habille – et au metteur en scène dont il doit comprendre l'intention et le projet. Esther Pillot souligne également l'importance du "*bon sens*" dans la réalisation d'un vêtement, afin de penser une manche, de visionner le tombé d'un tissu, de choisir les finitions. Un bon costumier combine technique et expérience, c'est un travail artisanal, donc plus le costumier fait, plus il apprend. Il y a également des projets de costume hors des sentiers battus, en matières non textiles, par exemple des costumes en mousse, en métal, en plastique... qui nécessitent des expérimentations. Dans ses situations particulières, les techniques acquises, confie Esther Pillot, constituent d'excellentes références mais ne suffisent pas toujours, il faut innover, faire preuve d'originalité. Le métier de costumier est autant manuel que cérébral, il demande de la logique, de la curiosité, et un esprit de recherche constant, c'est cela qu'apprécie Esther Pillot. Soulignons que l'atelier fait preuve d'un réel savoir-faire depuis sa création, les détails et les finitions des costumes sont réellement impressionnants.



Atelier Costumes, corset en cours de réalisation

par Julien Silvereano, février 2011 (collection personnelle)

La réserve de costumes du CDNL est composée de 3 000 à 4 000 costumes d'une grande variété de styles : costumes de coupe historique et costumes contemporains, modèles originaux et basiques... Située au dessus de l'atelier de construction des décors, elle a été aménagée pour conserver durablement les costumes, ceux des spectacles passés mais aussi ceux des pièces utilisées en tournée. La réserve est patrimoniale, elle porte la mémoire des créations passées, mais elle n'est pas muséale. En effet, metteurs en scène en création, académiciens et compagnies locales peuvent emprunter gratuitement des costumes, par exemple pour des tests de silhouette avant de lancer la confection à l'atelier. Les costumes étant coûteux, la réserve constitue une première base utile pour agrémenter des mises en scène à petit budget.

Deux étages de rails sont nécessaires : le rez-de-chaussée sert à stocker les costumes des créations précédentes et l'étage les costumes des spectacles en tournées. Première costumière du CDNL, entre 1983 et 2009, Josette Rocheron rangeait les costumes par spectacles car elle avait supervisé leur réalisation. Le costumier suivant, Julien Silvereano, juge ce classement complexe car il ne connaît pas les spectacles passés, il range donc les costumes par type de vêtement (masculin, féminin, militaire, chemises, gilets, manteaux, robes ou encore culottes bouffantes). Ce système, cohérent lui-aussi, permet de bénéficier d'une vue d'ensemble et de satisfaire les demandes de prêt plus rapidement. Nous pourrions regretter que les costumes ne soient pas rangés avec une notice explicative car il est difficile de savoir maintenant à quel spectacle ils servaient. Toutefois, le peintre décorateur Claude Durand qui a fait toute sa carrière au CDNL se rappelle de l'utilisation de nombreux costumes, il en est la mémoire vivante.

Les costumes, la plupart en excellent état, sont stockés dans de bonnes conditions mais qui n'égalent pas celles, très coûteuses, d'un centre dédié à la conservation des costumes, car la réserve se veut vivante. Les fenêtres sont voilées puisque la lumière naturelle est la première cause de décoloration des tissus. La réserve est maintenue à dix-huit degrés, température idéale pour ne pas dessécher ou ramollir les fibres textiles et il y a au moins un traitement annuel préventif contre les mites. Un traitement spécifique permet au costume d'être conservé dans des conditions optimales une fois les représentations terminées : Esther Pillot effectue un nettoyage complet de chaque pièce, le costume doit être complètement sec avant son rangement et elle s'assure que les costumes qu'elle prête soient également passés par le pressing avant leur retour en réserve. Depuis son arrivée au CDNL, Esther Pillot ôte progressivement les cintres en métal qui restent en réserve et les remplace par des cintres de meilleure facture pour ne pas contrarier

les tissus et user les costumes. En effet, un support trop fin risque d'abîmer les fibres, notamment celles des robes au poids très lourd, de déformer et de détériorer les vêtements au niveau des manches, des cols et des dentelles. Malgré ces mesures de conservation, quelques costumes, les plus anciens ou les plus fragiles, s'abîment légèrement au niveau des détails (perles, rubans, broderies...).

Esther Pillot souhaite faire l'inventaire photographique de la réserve, elle solliciterait l'aide de Josette Rocheron pour identifier les spectacles, mais cela représente un travail considérable, d'autant plus que de nouveaux costumes y entrent chaque saison. Isabelle Delbruyère est, elle-aussi, intéressée par ce travail qui permettrait de mieux connaître le stock et de valoriser les costumes, une préoccupation assez récente dans la conservation des objets d'art. Les costumes sont parfois la dernière trace des créations théâtrales (Esther Pillot souligne que certains ont cent cinquante ans au Centre National du Costume de Scène de Moulins) mais ils ne sont pas éternels non plus. Mis en ligne, l'inventaire faciliterait le choix des académiciens et des compagnies locales à qui la réserve est ouverte et permettrait aux spectateurs de découvrir les costumes des spectacles en cours de représentation. En effet, remarque Esther Pillot, les publics se montrent très intéressés par les expositions de costumes, et les ventes d'opéras et de théâtres réunissent des foules qui viennent regarder et acheter un accessoire. Le costume de scène porte une histoire, il n'est pas seulement ancien, il a vécu, le public y est très sensible.



Une partie de la réserve de costumes, décembre 2014 (collection personnelle)

L'atelier de création de costumes accueille régulièrement des publics scolaires et associatifs lors de visites guidées, des spectateurs réguliers ou des personnes qui découvrent pour la première fois un théâtre. Esther Pillot apprécie son métier et aime en parler, elle explique aux visiteurs, avec les médiateurs, les outils et le métier de costumier, certaines techniques (la patine pour vieillir un vêtement...) et les différentes étapes de construction d'un costume. Afin d'illustrer ses propos et de permettre aux visiteurs d'apprécier différents types de réalisations, elle expose des créations de spectacles passés sur des mannequins dans l'atelier et dans l'escalier qui y mène et les renouvelle régulièrement. Les visiteurs découvrent ensuite la réserve, qui les impressionne toujours. Les visites permettent de réellement sensibiliser les publics au travail nécessaire à la création d'un spectacle et au métier de costumier. Esther Pillot remarque que les visiteurs, notamment le jeune public, ne regardent plus une pièce de théâtre de la même façon après une visite, cela les implique davantage en tant que spectateur et crée parfois des vocations (elle reçoit en effet de nombreuses demandes de stages). L'intérêt que porte des personnes en dehors des domaines de la couture ou du spectacle aux costumes et au métier de costumier valorise le travail d'Esther Pillot.



Costume exposé dans l'escalier du CDN, février 2011 (collection personnelle)

- L'atelier Décors

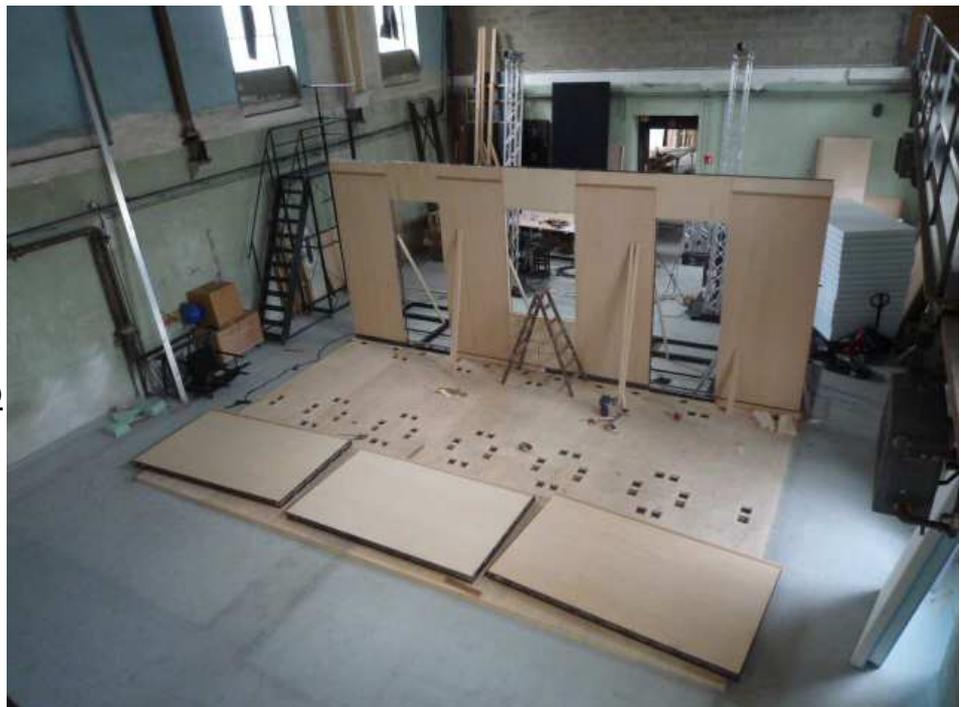
Le Théâtre de l'Union possède un atelier de construction de décors où travaillent Alain Pinochet, Claude Durand et des intermittents. Alain Pinochet, chef de l'atelier, est également scénographe sur de nombreuses créations, il réalise les plans et les maquettes, et prévoit les plannings, les matériaux et les budgets. Claude Durand, peintre décorateur, parvient, grâce à une large palette de techniques, à imiter différentes textures (marbre, métal...) par la peinture seulement. Il s'occupe aussi de la gestion de la réserve d'accessoires qui comprend de très nombreux objets : chaises et meubles, vaisselle, valises...

La construction de décors requiert différents matériaux selon les projets, notamment du bois et des métaux pour les structures, mais aussi du polystyrène, de la mousse polyuréthane... Les décors répondent à des normes de sécurité, ils sont ignifugés et démontables pour permettre leur transport. Ils sont conservés durant les tournées, pendant quelques saisons, puis démontés faute de place. Durant la saison 2014-15, l'atelier a réalisé deux décors pour le Festival des Francophonies, les décors d'*Oncle Vania* et de *Sophocle* (la création de l'Académie), et dès le printemps 2015, débute la fabrication du décor pour *Richard III* de Jean Lambert-wild, afin qu'il soit ébauché pour une répétition sur le plateau avant la fin de la saison. L'atelier apporte également son aide pour la construction d'un décor pour David Gauchard (metteur en scène limousin associé au CDNL sous la direction de Jean Lambert-wild) au Festival des Francophonies.

Atelier décors

février 2011

(collection personnelle)





Exemple de réalisations

février 2011 (collection personnelle)



Maquette de la pièce

Le Bourgeois Gentilhomme de Molière

mis en scène par Arlette Téphany en 1993

décors de Claude Lemaire

(collection personnelle)

- L'Académie de l'Union

L'Académie de l'Union est une école de théâtre rattachée au Centre Dramatique National du Limousin. Située à Saint-Priest-Taurion (à quinze kilomètres de Limoges), elle est dotée de tous les équipements nécessaires à l'enseignement professionnel des arts du spectacle et à l'hébergement des jeunes comédiens. Fondée par Silviu Purcarete et Paul Chiributa en 1997, elle dynamise le territoire et favorise l'implantation de jeunes compagnies en région. Depuis 2007, à la suite d'une gestion complexe qui menace sa survie, l'école est gérée par une structure indépendante du CDNL¹, sous la forme d'une association présidée par Patrick Le Mauff, ce qui lui permet de recevoir ses propres subventions de l'État et de la Région. Le budget s'élève à 300 000 euros pour l'année 2009-2010. Depuis juin 2008, l'Académie fait partie des onze écoles supérieures d'art dramatique habilitées par le Ministère de la Culture et de la Communication. Ces écoles sont actuellement gérées individuellement à leur échelle, mais leurs directeurs craignent une réforme qui n'en ferait qu'un pôle unique géré directement par le Ministère de la Culture.

Les candidats, âgés de 18 à 26 ans, doivent être titulaires du Baccalauréat ou d'un diplôme équivalent, maîtriser la langue française et justifier d'une pratique théâtrale d'un an minimum. Le premier tour des sélections est basé sur trois épreuves : une scène de théâtre classique d'un répertoire imposé (pour le concours de la promotion 2013-2016 : Aristophane, Shakespeare, Goldoni, Corneille, Molière, Hugo, Ostrovski, Strindberg, Tchekhov, Brecht ou Lorca), une scène de théâtre contemporain (auteurs édités après 1960) pour laquelle le jury préfère un dialogue, ainsi qu'une épreuve libre en solo (chant, poème...)². Le second tour consiste en un stage pratique d'une semaine. Parmi les deux cents candidats qui ont participé au premier tour de recrutement de la promotion 2010-2013 (Séquence 7) ont été admis seize élèves et un auditeur libre³.

Après une formation en trois ans (deux ans entre 1997 et 2008), l'Académie délivre aux étudiants le Diplôme National Supérieur Professionnel de Comédien (DNSPC). En parallèle, grâce à un partenariat avec l'Université de Limoges depuis 2009, les comédiens obtiennent également une Licence en Ingénierie culturelle⁴, les cours à la faculté étant regroupés sur des journées entières pour faciliter le travail. L'insertion professionnelle à la suite de la formation

1. Morlaud J., *L'Écho de la Haute-Vienne*, 14 décembre 2006, "Mutation à l'Académie théâtrale"

2. Site de l'Académie, Dossier d'inscription 2013 (dernière consultation : 26/01/15) : <http://www.academietheatrelimoges.fr/wp-content/uploads/fiche-inscription2013.pdf>

3. Davoine Jérôme, *L'Écho de la Haute-Vienne*, 04 octobre 2010, "Une Académie théâtrale de plus en plus prisée"

4. *idem*

est une véritable préoccupation de l'Académie depuis sa création, et les six élèves diplômés en 2010 ont tous réussi à s'insérer dans le milieu professionnel du théâtre : l'un a intégré la Comédie Française et les autres ont été embauchés en contrat de professionnalisation par le CDN de Montreuil¹.

L'Académie collabore avec le CDNL afin de former les étudiants au travail réel en équipe sur un plateau. Quelques créations y sont présentées et le cursus se clôt maintenant par un spectacle de fin d'année au Théâtre de l'Union. La formation fait actuellement alterner enseignements théoriques (histoire des arts, politiques culturelles, gestion de projets culturels, langue française, culture générale...) et stages pratiques de deux à cinq semaines assurés par l'équipe et/ou par de nombreux intervenants extérieurs (comédiens, metteurs en scène, chorégraphes...) afin de former les étudiants à l'interprétation, mais aussi à différentes techniques gestuelles et vocales (chant, danse, mime, musique, acrobatie, vidéo...)².

Le premier directeur pédagogique Paul Chiributa, originaire de Roumanie, base dès le départ la pédagogie sur la célèbre méthode *Formation de l'acteur* conçue par Constantin Stanilavski, afin d'apprendre au comédien à trouver un *état de grâce* nécessaire au jeu. Ce choix qui se poursuit aujourd'hui fait réellement la spécificité de l'école. Soutenu par Pierre Pradinas, Paul Chiributa met en place une formation au cinéma, avec la production d'un moyen métrage par promotion, des stages de théâtre musical et une initiation aux arts du cirque en collaboration avec le Sirque de Nexon) pour inciter les comédiens-stagiaires à prendre des risques artistiques. Il encourage la candidature de comédiens étrangers et les collaborations artistiques. Ainsi, un partenariat avec le Musée d'art contemporain de Rochechouart (87) permet à la promotion 2005-07 d'y présenter en octobre 2006 une mise en scène dadaïste mêlant au théâtre différents arts : danse, peinture, musique...³

Entre 2006 et 2008, l'école subit des difficultés financières. Le metteur en scène russe Anton Kouznetsov succède à Paul Chiributa en mars 2009. Entre 1998 et 2006, il dirige le Théâtre national de Saratov et enseigne dans la formation rattachée, puis il travaille avec sa compagnie Babel en France où il intervient comme pédagogue dans de grands conservatoires. Tout comme son prédécesseur, Anton Kouznetsov apporte à l'école des enseignements venus d'Europe de l'Est. Il met en place des stages avec des acteurs et comédiens chaque année (auparavant l'Académie recevait essentiellement des metteurs en scène) et ouvre les cours à d'autres

1. Davoine J., *L'Écho de la Haute-Vienne*, 04 octobre 2010, "Une Académie théâtrale de plus en plus prisée"

2. Site de l'Académie (dernière consultation : 26/01/15) : <http://www.academiethatrelimoges.fr/formation/>

3. Boulin Bernard, *Le Populaire du Centre*, 25 octobre 2006, "Une pépinière au Mazeau"

disciplines telles la danse, le chant¹, la vidéo et le cinéma². Il envisage également d'accueillir un plus grand nombre de comédiens ou bien deux promotions en même temps³. Il désire que l'école "*accède à une reconnaissance nationale*" et collabore avec d'autres scènes. Il instaure un partenariat entre l'Académie et les écoles supérieures de théâtre de Moscou et de Saint-Pétersbourg pour encourager la mobilité des étudiants. Afin de donner une plus grande visibilité au travail des comédiens, il organise des tournées nationales des spectacles de fin de promotion et met en place un site web régulièrement mis à jour. Depuis la direction d'Anton Kouznetsov, les comédiens sont inscrits à l'audition qu'organise la Comédie Française pour recruter des stagiaires sur un an.

Suite au décès prématuré d'Anton Kouznetsov, Paul Golub devient directeur pédagogique en décembre 2013. Contrairement à ses prédécesseurs, il s'est formé aux États-Unis avec la méthode américaine de Lee Strasberg et de l'Actors Studio, inspirée de celle de Stanilavski et devenue ensuite sa concurrente. Pourtant, il ne désire pas appliquer à l'Académie ces principes qu'il juge parfaits pour le cinéma mais non le théâtre⁴. Tout en maintenant les collaborations avec la Russie, il se tourne vers le Royaume-Uni et met en place un partenariat avec l'Académie Nationale d'Art Dramatique de Dublin⁵.

Les directeurs pédagogiques, tous d'origine étrangère, partagent une même préoccupation : porter l'Académie sur les scènes nationale et internationale à travers des partenariats. Cela permet à une école très ancrée au territoire limousin de s'en extraire pour obtenir une reconnaissance plus large. Aujourd'hui, l'école est un outil véritablement performant dans la formation de comédiens professionnels, certains, tel Pierre Pradinas, espèrent des recrutements annuels.

1. Morlaud J., *L'Écho de la Haute-Vienne*, 31 mars 2009, "Un nouveau responsable pédagogique à l'Union"

2. Mingau M., *Le Populaire du Centre*, 17 avril 2010, "Maupassant, subversif et impitoyable"

3. Mingau M., *Le Populaire du Centre*, 10 avril 2009, "Un engagement total pour le théâtre"

4. Mingau M., *Le Populaire du Centre*, 18 décembre 2013, "De la méthode russe à l'Actors Studio ?"

5. Site de l'Académie (dernière consultation : 26/01/15) : <http://www.academietheatrelimoges.fr/formation/>

2. Médiations culturelles et démocratisation du théâtre

La médiation culturelle est souvent perçue comme une pratique récente. C'est plutôt une *notion* récente puisqu'on peut considérer que "*l'intermédiaire entre une production artistique et le public existe depuis toujours*". Proche des notions d'animation culturelle, d'action culturelle, de développement culturel¹, le terme médiation culturelle regroupe les actions organisées par le médiateur et les supports placés entre une œuvre et le public, afin que le public soit plus proche de l'œuvre, en ait une meilleure compréhension et une meilleure appréhension. Un artiste, un expert peuvent être médiateurs ; un enseignant est un médiateur entre les élèves et les savoirs. Nous pouvons distinguer deux sortes de médiations : les médiations directes qui nécessitent la présence d'un médiateur (visites guidées, conférences, ateliers...) et les médiations indirectes (sites web, affiches, catalogues d'exposition et cartels, audio-guides et tablettes...).

La médiation nécessite en amont la recherche scientifique d'un contenu, une réflexion, la constitution d'un corpus documentaire, réalisées à travers une confrontation du médiateur avec l'œuvre et avec son créateur lorsqu'il est disponible, à travers des échanges avec les artistes... Le médiateur a une position d'autorité, il est responsable de son discours et doit donc vérifier ses sources. Il apporte des réponses mais doit laisser au public son libre arbitre, il ne doit pas lui imposer une vision. Des enquêtes auprès des publics peuvent contribuer à mieux cerner leurs attentes et leurs goûts.

Certains considèrent que les médiations limitées "*au service minimum*" font face à un public dit *passif*, qui écoute ou regarde (visites guidées et médiations indirectes). D'autres actions plus étendues, qui relèvent du champ de l'action culturelle, feraient face à un public décrit comme *actif* ou *participant*². Dans la pratique, du moins au Théâtre de l'Union, et sans aucun doute dans de nombreux lieux culturels, les visites guidées engendrent elles-aussi un dialogue véritable entre le médiateur et le public que l'on ne peut qualifier de "*passif*".

Nous allons étudier les actions directes organisées au Théâtre de l'Union par les chargés des relations publiques. Précisons tout de même que chaque représentation est accompagnée d'une feuille présentant au public la distribution, un texte introductif et un résumé du spectacle (dispositif de médiation indirecte).

1. CHAUMIER Serge et MAIRESSE Françoise, *La médiation culturelle*, éditions Armand Colin U, 2013

2. Cours de Florence de Mecquerem (directrice du Bel Ordinaire, Pau), *Médiation culturelle*, 19 mars 2014, UPPA

Les médiations dépendent de la volonté de la direction et des moyens de chaque Centre Dramatique. Au Théâtre de l'Union, elles sont organisées par Isabelle Delbruyère et par Christofhe Mourlon-Caffin qui s'occupe spécifiquement des milieux scolaires. Chaque médiateur a sa manière de travailler, ils vont rencontrer les associations et les comités d'entreprises, ils présentent les spectacles et les événements aux acteurs culturels et aux futurs spectateurs, les conseillent sur leurs choix et organisent des actions en dehors du Théâtre de l'Union. Des médiations classiques telles les visites du théâtre et les répétitions publiques permettent de maintenir un lien de proximité avec les spectateurs et d'encourager leur venue. Le Théâtre de l'Union propose également des expositions, des conférences et quelques projections de films afin d'élargir l'horizon artistique des spectateurs. Des collaborations sont mises en places avec des établissements scolaires et universitaires de la région pour proposer tout au long de l'année des tarifs accessibles et des actions pédagogiques. Enfin, l'accompagnement des publics spécifiques et la démocratisation du théâtre sont des priorités du CDNL.

A. Des actions classiques pour le "grand public"

Des entretiens avec Isabelle Delbruyère me permettent de mieux comprendre les médiations qu'elle organise sous le mandat de Pierre Pradinas¹. Elle préfère parler *des* publics plutôt que du public. Elle distingue les publics existants, qui sont déjà venus au CDNL et les publics à conquérir, qui ne sont jamais venus². Des études statistiques permettent aux théâtres de mieux connaître les publics, mais elles sont rares au Théâtre de l'Union. La direction ne demande plus aux spectateurs de renseigner leur catégorie socioprofessionnelle sur le bulletin d'abonnement afin de ne pas les stigmatiser, il est donc difficile d'identifier les publics qui ne viennent pas encore. Afin de rencontrer des publics *en devenir*, Isabelle contacte également les associations de quartier et les comités d'entreprises pour leur présenter l'Union, la saison et les actions culturelles.

À son arrivée en 2006, Isabelle Delbruyère avait pour mission de développer le réseau des comités d'entreprises et les liens avec les associations de quartier. Elle a maintenu des médiations qui existaient auparavant puisqu'elles correspondaient parfaitement au projet

1. Entretien avec Isabelle Delbruyère, 19 décembre 2014, CDNL

2. Entretien avec Isabelle Delbruyère, 17 octobre 2014, CDNL

artistique de Pierre Pradinas. Les actions visant le grand public sont communiquées essentiellement *via* la plaquette et la *newsletter*, ce qui fonctionne plutôt bien et révèle une généralisation des outils web, et *via* le téléphone pour les associations de quartier avec lesquelles le théâtre entretient une relation privilégiée. Les actions organisées sous le mandat de Pierre Pradinas sont peu coûteuses car elles ne nécessitent pas la présence d'intervenant extérieur, elles sont offertes gracieusement au public, un choix revendiqué par la direction. Ces actions fonctionnent de manière optimale, elles sont très appréciées des publics qui ont l'impression d'être privilégiés. Isabelle Delbruyère constitue des groupes réduits (20-30 personnes) afin de rester proche des spectateurs et de favoriser le dialogue. Le contact humain, en effet, est primordial en relations publiques. Ces médiations permettent d'établir des liens réels avec les publics et de les toucher, de répondre directement à leurs nombreuses questions, et surtout de rendre le théâtre accessible. Ce dernier point fut un véritable objectif pour Pierre Pradinas qui a réussi à faire du Centre Dramatique un lieu convivial, simple et proche des spectateurs. Ce n'est pas censé être une administration guindée, il souhaitait y instaurer des relations humaines, cordiales. Les médiations permettent également de mobiliser et de toucher de nouveaux publics, de leur donner envie de découvrir les spectacles. En effet, toutes les actions visent un public le plus large possible, elles ont pour objectif l'élargissement et le croisement, la rencontre de différents publics (différents âges, différentes catégories socioprofessionnelles...). Les actions de médiation obligent Isabelle Delbruyère à constamment remettre en question son rapport au public, à s'adapter aux différents spectateurs.

Afin de préparer les actions de médiation, Isabelle Delbruyère utilise les dossiers généralement fournis par les compagnies, souvent réalisés par des médiateurs qui mettent en avant de grands axes sur lesquels on peut travailler autour des spectacles, ou à défaut de dossiers de présentation destinés aux relations publiques, chargés de production et journalistes. Les dossiers sont plus ou moins étoffés, de la simple note d'intention à la genèse de la création. Isabelle peut avoir la possibilité de lire le texte (déjà publié ou demandé à la compagnie), ou bien, si le spectacle a déjà été créé, d'aller voir une représentation ou d'en demander une captation vidéo.

Des répétitions sont ouvertes au public, uniquement dans le cadre des créations du Théâtre de l'Union, il y en a donc autour de deux ou trois spectacles par saison au minimum. Les répétitions publiques durent entre quarante-cinq minutes et une heure. Isabelle souligne que le public assiste à un réel moment de travail entre le metteur en scène et les comédiens

mais également entre le plateau et l'équipe technique (réglages techniques pendant plusieurs minutes, même scène rejouée de nombreuses fois, indications du metteur en scène...) donc aux *"coulisses véritables de la création"*. Les spectateurs apprécient généralement beaucoup ces moments qui leur permettent de découvrir et de comprendre le processus de création et ses difficultés, de prendre conscience de l'importance des autres métiers du théâtre, du travail méticuleux des techniciens son et lumière et des régisseurs plateau. Nous remarquons que les spectateurs posent de nombreuses questions à l'issue des répétitions publiques, par exemple sur les choix du metteur en scène, sur sa manière de diriger les acteurs... et cela leur donne véritablement envie d'aller voir la pièce.

Isabelle Delbruyère organise régulièrement des visites guidées du théâtre à destination de publics très différents (abonnés, spectateurs ou non, associations de quartier, écoles...). Il y a parfois plusieurs visites par semaine, voire plusieurs par jour. Lors de ces visites, elle parle de l'histoire du lieu, de la Coopérative et du cinéma, et ce côté patrimonial est vraiment mis en avant lors de visites organisées par l'Office du Tourisme Municipal. Ces médiations permettent également d'expliquer aux spectateurs les missions d'un CDN et l'utilisation des subventions reçues puisque Isabelle Delbruyère s'est aperçue que ces notions sont très peu - voire très mal - connues du grand public. Comme certains spectateurs s'interrogent sur la programmation, sur l'absence d'œuvres très classiques ou même d'œuvres du théâtre de boulevard dans le répertoire, Isabelle Delbruyère rappelle les missions premières des Centres Dramatiques : la création théâtrale et la mise en avant des écritures contemporaines. Comme les répétitions publiques, les visites guidées permettent au public d'appréhender les différents métiers du théâtre, avec notamment la visite des ateliers Décors et Costumes et d'élargir les publics puisque les visiteurs sont bien souvent intéressés par la programmation ensuite. Des visites adaptées à certains publics (scolaires...) sont également organisées. Isabelle Delbruyère précise que la diversité des publics accueillis l'oblige à se remettre en question en permanence.

Le Théâtre de l'Union organise également des rencontres avec les artistes, à l'issue des représentations en salle, afin d'instaurer un dialogue entre les spectateurs, le metteur en scène et les comédiens. Elles permettent aux spectateurs de découvrir comment on construit une création théâtrale, de comprendre les choix du metteur en scène, les enjeux de l'œuvre et de sa mise en scène. Les spectateurs donnent généralement leurs avis de manière très franche, un dialogue véritable doit s'instaurer avec l'équipe artistique.

Trois ou quatre soirs par saison, le CDNL donne une *carte blanche* à des compagnies qui y sont en création. Ces événements protéiformes, qui ont lieu autour d'un buffet gratuit au bar-foyer des comédiens, permettent aux comédiens de faire découvrir aux spectateurs une autre facette de leur travail, un autre talent artistique. Il y a eu des cartes blanches musicales, littéraires (par exemple Jean-Louis Trintignant a fait découvrir des auteurs qu'il apprécie), des jeux faisant participer les spectateurs (tel un quizz sur Star Wars organisé par les comédiens de *Comme des chevaliers Jedi*)... Grâce à ces cartes blanches, un groupe d'habitueés a appris à se connaître et discute régulièrement des représentations, leur expérience de spectateur leur a permis de tisser des liens durables.

Jean Lambert-wild est arrivé au Théâtre de l'Union avec de nouvelles propositions de médiations culturelles, il apporte son univers artistique et les pratiques qu'il a mises en place à la Comédie de Caen, il apprécie les petites formes jouables partout, pas seulement sur une scène, et la coopération entre les artistes et les spectateurs. Par exemple, il est allé visiter les quartiers de Limoges avec des animateurs d'associations de quartiers et des habitants pour y repérer les lieux de vie (salles culturelles, stades, bibliothèques,..). Isabelle Delbroyère souligne qu'un changement de direction est l'occasion pour le directeur et le service des relations publiques de collaborer pour inventer de nouvelles pratiques, construire des projets, organiser de nouvelles actions culturelles. Elle pense que c'est également le moment de se remettre en question. Isabelle Delbroyère souhaiterait organiser des conférences autour de certaines thématiques des spectacles (par exemple, pour sa création *Oncle Vania* Pierre Pradinas a choisi une traduction d'Elsa Triolet, et Isabelle Delbroyère aurait aimé inviter un spécialiste de la traductrice pour parler de ses choix). Elle aimerait également développer les connexions, les parallèles, entre le théâtre et le cinéma, par exemple en proposant la projection de films ou de captations vidéos d'autres adaptations d'une même œuvre (par exemple pour le texte de l'auteur américain Tracy Letts *Un été à Osage County*, mis en scène par Dominique Pitoiset et joué en janvier 2015 au CDNL, un long métrage de John Wells est sorti en décembre 2013). Pierre Pradinas, qui a réalisé plusieurs films, partageait cette envie, d'ailleurs, il y a quelques années, autour de sa création *La Vie criminelle de Richard III*, il a projeté la captation vidéo d'une autre mise en scène du texte. Cela donne à voir un autre aspect de l'œuvre, le parallèle permet au spectateur de s'interroger beaucoup plus sur les choix d'adaptation et de porter sur les œuvres un regard artistique différent, moins passif.

B. Sensibiliser des publics scolaires

Christofhe Murlon-Caffin, chargé des relations avec les publics scolaires, m'a permis de découvrir les différentes actions organisées à leur attention¹. Il promeut auprès des équipes pédagogiques, des professeurs et des élèves les spectacles et les actions à venir, incite les groupes scolaires à y participer et il gère la billetterie pour les établissements scolaires. Christofhe Murlon-Caffin assure une médiation entre les élèves et les artistes et équipes techniques, à travers l'organisation de différentes actions dont des rencontres avant ou après le spectacle : l'équipe artistique peut se déplacer dans les classes, les élèves peuvent également assister à des répétitions publiques et à des bords de plateau afin de découvrir comment se crée un spectacle et de discuter avec les artistes du projet. Christofhe Murlon-Caffin encourage les échanges de courriers entre élèves et équipes du spectacle et réalise des supports pédagogiques. Toutes ces actions concernent l'ensemble des publics scolaires.

L'arrivée de Christofhe Murlon-Caffin en 2010 a permis d'enrichir les actions organisées au Théâtre de l'Union et de toucher des publics plus larges. Il a travaillé avec des élèves de plus en plus jeunes, d'abord avec des lycéens et collégiens, puis avec des écoles élémentaires et maternelles car il juge qu'une éducation/école de spectateur adaptée à ces enfants est pertinente. Les enfants assistent à des spectacles et visitent le théâtre mais aussi les ateliers, Christofhe Murlon-Caffin fait découvrir les métiers du théâtre, les traditions et les croyances du monde théâtral. Des outils pédagogiques ont été mis en place afin d'évaluer la pertinence de ce parcours dense et de l'adapter. Les enfants sont d'abord reçus au Théâtre de l'Union puis le médiateur se rend dans les classes afin d'évaluer à l'aide de jeux les savoirs qu'ils ont acquis.

Le Théâtre de l'Union conduit des partenariats plus personnalisés avec certains établissements de la région, des projets particuliers qui permettent à Christofhe Murlon-Caffin de *"réellement faire de la médiation culturelle"*. Le CDNL collabore depuis environ quatre ans avec des professeurs de Centres de Documentation et d'Information (CDI) de plusieurs collèges et lycées autour des Prix Passerelle(s). Ce prix littéraire vise à rapprocher des classes de CM2 et de Sixièmes, ainsi que des classes de Troisièmes et de Secondes, scolarisés dans des établissements différents. Les élèves sont réunis au sein de deux jurys afin de commenter cinq

1. Entretien avec Christofhe Murlon-Caffin, 03 avril 2015, CDNL

livres et d'en élire par an. Ces comités de lecture doivent au départ favoriser l'intégration d'élèves issus d'établissements ruraux dans un nouvel établissement scolaire, dans une plus grande ville. Christophe Mourlon-Caffin souligne que cela permet de "*limiter une fracture qui peut être traumatisante, inquiétante, de dédramatiser le changement d'établissement*". Cette coopération permet d'imaginer des rencontres avec les auteurs tout au long de l'année. Au départ, les professeurs de CDI désiraient seulement que le Théâtre de l'Union leur prête la salle afin d'y remettre les prix, puis le partenariat a évolué avec la collaboration de l'Académie : les élèves-comédiens mettent en scène des passages des livres, ils les théâtralistent dans un endroit du Théâtre de l'Union qu'ils choisissent, donc pas forcément sur la scène. Cela permet à des élèves souvent domiciliés loin du théâtre en zone rurale ou bien scolarisés en zone d'éducation prioritaire de visiter ce lieu culturel, de désacraliser cette institution intimidante. Voir des extraits de livres qu'ils lisent, qu'ils se sont appropriés et qu'ils ont imaginés, mis en scène, permet de réduire la dimension élitiste du théâtre. Selon Christophe Mourlon-Caffin, le fait qu'ils connaissent les textes "*met les élèves à égalité avec les comédiens*". Les élèves élisent la mise en scène qu'ils préfèrent et remettent un prix au jeune comédien. Le projet Prix Passerelle(s) est reconduit tous les ans, il a permis de toucher environ 660 élèves issus de 16 collèges et de 15 lycées de l'Académie de Limoges durant la saison 2014-15.

Le Théâtre de l'Union participe au projet *Lycéens au théâtre*, une spécificité de la région Limousin¹. Le CRDP et la DRAC financent une partie des billets et le Conseil Régional prend en charge les déplacements. Il s'agit d'un véritable parcours culturel proposé en priorité aux élèves d'établissements ruraux ou d'établissements possédant des classes Option Théâtre. Ce projet souvent réservé à de nouveaux professeurs déclenche une véritable dynamique au sein de la classe et permet de rapprocher les élèves. Il touche de nombreux élèves d'établissements généraux, techniques ou agricoles de la région. L'Union conduit deux conventions spécifiques, l'une avec le collège Calmette (situé en ZEP lors de la signature de la convention), l'autre avec le Lycée Léonard Limosin qui a mis en place les premières classes Option Théâtre sur le territoire limousin. L'ensemble des élèves de l'établissement bénéficient d'actions et d'attentions particulières dont un tarif privilégié (4 euros par place) et un spectacle est joué chaque année en décentralisation dans ces deux établissements.

1. *Lycéens au théâtre* est un projet également conduit en région Bourgogne.

À partir de la saison 2015-16, sous la direction de Jean Lambert-wild, l'Union va proposer aux professeurs des représentations scolaires données sur le temps des cours afin de développer des actions pédagogiques autour des œuvres sur un temps long. Évidemment, les partenariats durables conduits sous le mandat de Pierre Pradinas seront poursuivis, Christophe Mourlon-Caffin pressent que son travail touchera en priorité le jeune public, il pense que la nouvelle direction souhaite véritablement renforcer les actions proposées à ces publics scolaires et étudiants.

C. Démocratisation et publics spécifiques/empêchés

Comme tout Centre Dramatique, le Théâtre de l'Union tente de démocratiser l'art dramatique en s'adaptant à des publics différents, notamment à ceux pour lesquels fréquenter ce lieu culturel n'est pas habituel ou aisé. Le théâtre applique une politique volontariste de tarifs accessibles au plus grand nombre : les abonnements nominatifs permettent de bénéficier de places entre neuf et treize euros, les étudiants, demandeurs d'emploi et moins de vingt-six ans payent une place huit euros avec un abonnement pour trois spectacles minimum, et des abonnements spécifiques sont proposés au CROUS de Limoges (qui prend à sa charge huit euros et revend ensuite la place deux euros aux étudiants des universités de Limoges), aux associations et aux comités d'entreprises. À titre d'exemple, pour la saison 2010-11, le CROUS a acheté quatre-vingt places dont cinquante-cinq pour *La Duchesse de Malfi*. Dans le cadre de la manifestation *Lycéens au théâtre*, l'Union vend aussi des places au tarif scolaire (neuf euros ou huit euros à partir de deux spectacles). Ces places, prises en charge au moins partiellement par l'établissement scolaire, sont surtout utilisées par des collèges et lycées de Limoges et de sa périphérie¹.

Chaque saison dirigée par Pierre Pradinas, le Théâtre de l'Union offrait un spectacle en décentralisation à une association de Limoges, généralement le Secours Populaire. Cette représentation qui vise à sensibiliser à l'action de l'association est gratuite pour tous les publics. Ainsi, en 2013, le spectacle humoristique *Festof*, de Jean-Jacques Vanier, est donné à l'antenne du Secours Populaire de la Faculté de Droit (une mauvaise coordination a malheureusement entraîné une fréquentation peu élevée), il est également joué le 19 mai 2014 à la Faculté des

1. Entretien avec Marion Blanquet, février 2011, CDNL

Sciences et Techniques de Limoges, où le Secours Populaire a récemment ouvert une antenne étudiante.

Pour fédérer les actions des associations de quartier, la Ville de Limoges a mis en place un dispositif nommé Passerelle Culturelle qui regroupe une quarantaine d'associations dont les plus importantes : le Secours Populaire, Emmaüs, les Missions locales, l'ALSEA. Le Théâtre de l'Union travaille avec la Passerelle Culturelle depuis 2004 pour proposer un tarif réduit à des publics qui *a priori* n'ont pas un accès facile au théâtre pour des raisons financières, mais aussi culturelles puisque le théâtre est parfois perçu comme élitiste. Le Théâtre de l'Union, comme plusieurs structures culturelles de la ville, édite des places à dix euros, la municipalité paye sept euros et les trois euros restants sont à la charge de l'association et/ou du spectateur selon l'association. Généralement, le spectateur doit payer une modeste somme, par exemple un euro symbolique, afin de valoriser son engagement dans un milieu culturel où la gratuité est parfois mal perçue. Le Théâtre de l'Union est particulièrement vigilant quant au choix des spectacles proposés dans le cadre de la Passerelle Culturelle : Isabelle Delbruyère souligne combien il est important que la pièce soit facilement compréhensible par tous et ne dure pas trop longtemps (deux heures/deux heures trente maximum). Elle privilégie des thématiques qui parlent à ces publics ou des formes légères et elle tente ensuite de les amener progressivement vers d'autres types de spectacles. Les tarifs très attractifs ne suffisent pas toujours à encourager la venue de spectateurs, puisque pour certaines personnes aux revenus très modestes, trois euros (bien souvent multipliés pour une famille) représentent un coût significatif. D'autres personnes pensent que le théâtre n'est pas fait pour elles, elles craignent de ne pas comprendre la pièce, fréquenter des lieux culturels n'est pas du tout dans leurs habitudes. Dans le cadre de la Passerelle Culturelle, il est donc demandé à l'Union d'accompagner spécifiquement la venue de ces publics et de rendre le théâtre plus accessible via toutes les médiations et notamment les visites guidées qui, rappelons-le, permettent aux gens qui ne sont jamais aller au théâtre d'en découvrir le fonctionnement, les coulisses et les ateliers et de donner au lieu un côté plus convivial. Isabelle Delbruyère observe toutefois que de nombreuses associations ont des difficultés à réserver des places suffisamment tôt (en début de saison dès juin ou septembre), leurs adhérents ayant du mal à se projeter dans le temps, elles téléphonent donc tout au long de l'année pour des spectacles qui affichent complet depuis longtemps. La fréquentation par le biais de la Passerelle Culturelle est très variable d'une saison à l'autre, elle dépend beaucoup du type de spectacle proposé. En moyenne, entre trois cents et trois cent cinquante places sont

vendues chaque année dans le cadre de ce dispositif qui permet donc réellement à de nouveaux publics de fréquenter le théâtre de manière régulière. Isabelle Delbroyère se souvient de familles qui ont découvert le Centre Dramatique par une visite et ont ensuite assisté à des répétitions, puis à une ou deux représentations. Ces familles se sont progressivement extraites du dispositif de la Passerelle Culturelle, elles choisissent seules les spectacles qu'elles viennent voir et elles ont maintenant une pratique culturelle personnelle, ce qu'Isabelle Delbroyère qualifie de grande victoire pour son métier. Par conséquent, ces médiations, en particulier les visites, contribuent à désacraliser le théâtre. Toutefois, soulignons que nous ne disposons pas de données chiffrées qui permettraient de mesurer précisément l'impact de ces pratiques.

Il y a constamment des avancées dans la démocratisation du théâtre mais cela reste un travail à toujours recommencer puisque les publics se renouvellent en permanence. La dernière création de Pierre Pradinas, *Oncle Vania*, a apporté la preuve que des spectateurs viennent au Théâtre de l'Union pour la première fois, pour différentes raisons : parce que c'était une adaptation d'*Oncle Vania*, parce que Romane Bohringer y jouait...

Christophe Mourlon-Caffin, chargé des relations avec les publics spécifiques, et plus particulièrement avec les publics en situation de handicap moteur ou physique visuel ou auditif, approche des associations ou des groupes afin de leur proposer tout au long de l'année des parcours adaptés à leur situation.

Le Théâtre de l'Union collabore notamment avec l'Association pour la Promotion Sociale des Aveugles et Autres Handicapés (APSAH) de Limoges, dont l'Institut de Formation en Masso-Kinésithérapie (IFMK) permet à des adultes souffrant de troubles visuels de se reconverter professionnellement en tant que masseurs-kinésithérapeutes. Le projet vise également à les aider à mieux accepter leur handicap, à leur permettre d'avoir une vie sociale et de fréquenter des lieux culturels dont le théâtre qui peut leur être ouvert malgré cet handicap visuel. Ces publics rencontrent l'équipe artistique et bénéficient, avant les spectacles, de visites sensorielles qui leur permettent par le toucher et la description d'appréhender les décors et les costumes, de se créer une image mentale de la scénographie. Ce projet qui s'inscrit, rappelons-le, dans la programmation *Dans Tous Les Sens* réalisée par la compagnie les *Singuliers Associés* et la DRAC du Limousin, a réunit 81 spectateurs atteints d'un handicap visuel sur quatre représentations au CDNL pour la saison 2014-15 (pour *Oncle Vania* : 12 personnes, *La Dame*

aux *Camélias* : 21 personnes, *Ménélas rébétiko rapsodie* : 21 personnes et *Sacré Printemps* : 27), ainsi que 10 personnes qui ont participé à un atelier de découverte théâtrale¹.

Afin d'encourager la venue de spectateurs en situation de handicap auditif, le Théâtre de l'Union propose des spectacles accompagnés d'audio-descriptions, un dispositif malheureusement très coûteux. Il est peu aisé de capter ces publics, notamment ceux qui sont en train de perdre l'audition, une communication spécifique est nécessaire afin de ne pas les stigmatiser. En effet, il leur est souvent difficile de se considérer en situation de handicap et de demander un casque à l'accueil. Christophe Mourlon-Caffin connaît la langue des signes et les ouvreurs ont reçu une formation spécifique afin d'aider ces spectateurs sans commettre d'impair. Le médiateur remarque que l'acceptation du handicap prend des formes très différentes chez ces publics, elle n'est pas toujours évidente, il doit donc savoir cerner rapidement l'état d'esprit du spectateur pour accompagner avec tact sa découverte du théâtre. En partenariat avec *Dans Tous Les Sens*, la saison 2014-15 a permis aux personnes atteintes d'un handicap auditif d'assister aux spectacles *Bigre* (25 personnes) et *Lebensraum* (17 personnes) au Théâtre de l'Union.

En partenariat avec l'Office Central de la Coopération à l'École (OCCE), le Théâtre de l'Union conduit un projet pour sensibiliser au théâtre des élèves en difficulté scolarisés en grande section de maternelle, en Sixième ou en Cinquième dans des Classes pour l'inclusion scolaire (CLIS) ou des Unités localisées pour l'inclusion scolaire (ULIS). Les CLIS et les ULIS accueillent des enfants ayant différents problèmes : autisme, déficience intellectuelle, troubles psychologiques et psychiatriques, dépression nerveuse, hyperactivité, épilepsie... Ce projet national, conduit en Creuse et en Haute-Vienne depuis trois ans, vise à induire chez les élèves et les professeurs une réflexion sur l'écriture contemporaine théâtrale pour enfants. Les professeurs reçoivent une formation spécifique (pilotee par le Rectorat) dont une partie a lieu au Théâtre de l'Union avec des intervenants professionnels cooptés par le CDNL, afin que les enseignants puissent ensuite animer un atelier théâtral au sein de leur classe. Les classes travaillent sur la création de *moments de théâtre* – et non sur la création d'une pièce, ce qui serait trop contraignant pour des élèves aussi jeunes, ayant des difficultés en milieu scolaire – à partir de textes de deux auteurs sélectionnés au niveau national. Les acteurs du projet conduisent une réflexion sur la manière d'appréhender un texte avec des enfants et la façon

1. Bilan DTLS de la saison 2014-15 (avec l'aimable autorisation de M. Demoulin Philippe)

dont ces derniers peuvent le réutiliser. Le Théâtre de l'Union travaille avec les professeurs tout au long de l'année scolaire, Christofhe Murlon-Caffin les rencontre afin de discuter de l'avancement du projet et les artistes constituent des référents durables. À la fin de l'année scolaire, les classes présentent aux autres élèves participants les moments théâtraux qu'ils ont réalisés. Des visites du théâtre axées sur l'école du spectateur sont proposées à toutes les classes impliquées dans ce projet, les élèves montent sur la scène pour appréhender le plateau à l'aide d'exercices vocaux et gestuels, cela leur permet de découvrir les contraintes liées à la représentation des moments théâtraux, puis des jeux permettent d'évaluer les acquis.

J'ai eu l'opportunité d'assister à une visite du théâtre réalisée par Christofhe Murlon-Caffin pour la CLIS de l'école élémentaire Ferdinand Buisson à Feytiat (87), le vendredi 17 avril 2015. Les douze élèves ont entre sept et douze ans, ils sont accompagnés par une enseignante et une éducatrice spécialisées. Les enfants ont tous de grandes difficultés à se concentrer, à mémoriser, leur attention est difficile à capter. Avant d'entrer dans la salle de représentation, Christofhe Murlon-Caffin les interroge les pièces qu'ils ont déjà vu au théâtre, puis sur leurs activités devant la télévision, des questions qui visent à leur faire comprendre comment se comporter lorsque l'on assiste à une représentation théâtrale. Ils déduisent eux même quels sont les bons comportements à avoir (ne pas faire ce que l'on peut faire devant la télévision : ne pas parler, ne pas manger, s'asseoir sans bruit...). Les élèves s'interrogent sur l'histoire du lieu et sa transformation. Christofhe Murlon-Caffin leur explique comment trouver seul sa place dans la salle, puis il attribue des consignes sous la forme d'un jeu qui lui permet de juger s'ils ont compris, les enfants doivent réaliser et corriger eux-mêmes leurs erreurs. Ensuite, Christofhe Murlon-Caffin les fait monter sur le plateau afin qu'ils appréhendent mieux la scène sur laquelle ils joueront en fin d'année scolaire leur courte pièce intitulée *La Consolation de Sophie*. Le médiateur énonce plusieurs consignes (ne pas toucher les projecteurs, ne pas parler dans les coulisses...), il leur fait parcourir la scène en comptant le nombre de pas qu'ils font, et les élèves doivent ensuite tous se placer du côté *Cour*. Ils s'interrogent sur *la servante* (une lampe allumée en permanence à côté des interrupteurs, qui représente "*l'esprit du théâtre*"). Christofhe Murlon-Caffin lance ensuite un moment de jeu théâtral sur la scène, les filles doivent se présenter devant les garçons assis au dernier rang, un exercice qui vise à leur faire prendre conscience de la nécessité de parler fort et distinctement, "*avec le ventre*", face au public. Ensuite les garçons se présentent à leur tour en tentant de transmettre une émotion, la colère, la tristesse, la joie. Christofhe Murlon-Caffin souligne l'importance de *tenir le personnage* et d'accentuer les gestes pour transmettre l'émotion. Les

enfants répètent ensuite leur pièce *La Consolation de Sophie* (durée : env. 10 minutes). Christofhe Mourlon-Caffin instaure une ronde après la répétition, il félicite les enfants, leur donne des conseils et met l'accent sur l'importance de jouer pour le plaisir et pour le public, de *faire ensemble* et de partager ce moment qui renforcera la cohésion de la classe. Le médiateur évoque rapidement les traditions et superstitions au théâtre, beaucoup sont déjà plus ou moins connues des enfants. Le parcours se poursuit par une visite de l'atelier de construction des décors où Christofhe Mourlon-Caffin explique le travail qui s'y déroule, les matières utilisées et évoque le rôle de Claude Durand, peintre décorateur dont les imitations de différentes textures et matières impressionnent les enfants. La visite s'achève par un rapide passage dans les réserves d'accessoires et de costumes où le médiateur souligne l'importance d'accorder les décors et les costumes à la pièce jouée et évoque également les spécificités de la conception des costumes (réaliser des pièces résistantes, rapides à mettre...).

Accueillir ces enfants en difficulté nécessite la mise en place d'une pédagogie adaptée, que Christofhe Mourlon-Caffin fonde sur un jeu de questions/réponses. Il fait preuve d'une grande réactivité, d'humour et de franchise, et s'adresse aux élèves comme à des adultes, ce qui les responsabilise. La visite est entrecoupée de petits jeux, de courts exercices ludiques destinés à mieux capter leur attention et à leur permettre de retenir plus facilement ce qui a été dit.

Christofhe Mourlon-Caffin se rend dans la CLIS de Feytiat, jeudi 23 avril 2015, pendant deux heures afin d'évaluer à l'aide de jeux ce que les élèves ont retenu de la visite du théâtre, ce qui est acquis et ce qui doit être rappelé. Le médiateur demande d'abord aux élèves ce dont ils se souviennent de la visite et des superstitions et ce qu'ils ont préféré : les enfants ont particulièrement aimé découvrir les costumes et les accessoires et monter sur la scène. Chaque élève pose une question à Christofhe Mourlon-Caffin sur le Théâtre de l'Union et les métiers du théâtre, ensuite, ils jouent par groupe de quatre à un jeu de l'oie créé par les chargés des relations publiques du Théâtre de l'Union autour des superstitions au théâtre. Christofhe Mourlon-Caffin instaure un deuxième jeu, des questions à choix multiples sur les bons comportements à avoir au théâtre, enfin, il donne trois indices pour leur faire deviner des métiers du théâtre. Nous remarquons que le jeu de l'oie fonctionne bien, les enfants l'apprécient beaucoup et se souviennent des traditions, jouer en équipe semble plus les stimuler. Au contraire, les deux jeux de questions en individuel se font avec plus de difficultés, les élèves ont apparemment plus de mal à se concentrer lorsqu'ils jouent seuls.

Les partenariats avec les associations nécessitent généralement un temps long pour être mis en place. Les collaborations se normalisent et se systématisent au fil des ans mais les spectateurs

empêchés constituent un public qui se renouvelle constamment. Il est certain que Jean Lambert-wild va développer de nouveaux types de médiations, peut-être viseront-elles d'autres publics empêchés.

Une enquête considérable réalisée par l'ORACLIM en 2011-12 a étudié les publics du spectacle vivant dans 21 structures culturelles du Limousin. Afin de cibler les publics du Théâtre de l'Union, le sociologue Yvon Lamy m'a permis d'utiliser le rapport final daté de septembre 2012¹ qui n'a jamais été publié car l'association s'est dissoute suite à l'arrêt total des subventions. 1 100 personnes âgées de plus de 15 ans ont répondu à l'enquête, les résultats permettent de déterminer quels sont les publics selon différents critères (sexe, situation familiale, âge, niveau d'étude, profession, domiciliation...), les relations qu'ils entretiennent avec les structures culturelles ainsi que leurs autres centres d'intérêt.

Selon les résultats, les femmes sont plus nombreuses (65,8%) que les hommes à fréquenter le Théâtre de l'Union, une tendance qui se retrouve dans les autres structures culturelles étudiées mais que l'on doit modérer puisque les répondants à l'enquête sont à 65% des femmes.

On remarque ensuite une certaine diversité des âges des spectateurs du CDNL. 31,5% des répondants ont plus de 60 ans, 20,2% ont entre 50 et 59 ans et 17% de 30 à 39 ans. Ces pourcentages suivent de près les moyennes observées sur l'ensemble des 21 structures. Ce *public vieillissant* correspond plutôt bien à une réalité régionale, puisque selon l'INSEE les limousins de plus de 60 ans représentaient 34% de la population régionale en 2008, les personnes entre 50 et 59 ans 17% et les 30-39 ans seulement 14%.

Parmi les répondants qui fréquentent le CDNL, 46,3% sont titulaires d'un diplôme sanctionnant des études supérieures à trois années *post-bac*, 21,7% ont obtenu une Licence ou un diplôme équivalent mais seulement 3,3% n'ont aucun diplôme. De plus, les actifs avec emploi (57,8%) et les retraités (29,3%) constituent les premiers bassins de publics qui se rendent au Théâtre de l'Union. Parmi ces deux groupes, 48,4% font (ou faisaient) partie de la catégorie socioprofessionnelle *Cadres et professions intellectuelles supérieures*. Ces pourcentages conformes aux moyennes des 21 structures démontrent que malgré les efforts de démocratisation, le Théâtre de l'Union demeure un lieu élitare, puisque fréquenté essentiellement par des élites intellectuelles.

1. ORACLIM, *Culture vivante. Étude des publics du spectacle vivant dans 21 structures culturelles du Limousin éclairée par 19 entretiens*, rapport final, 1ère partie, non publié, septembre 2012.

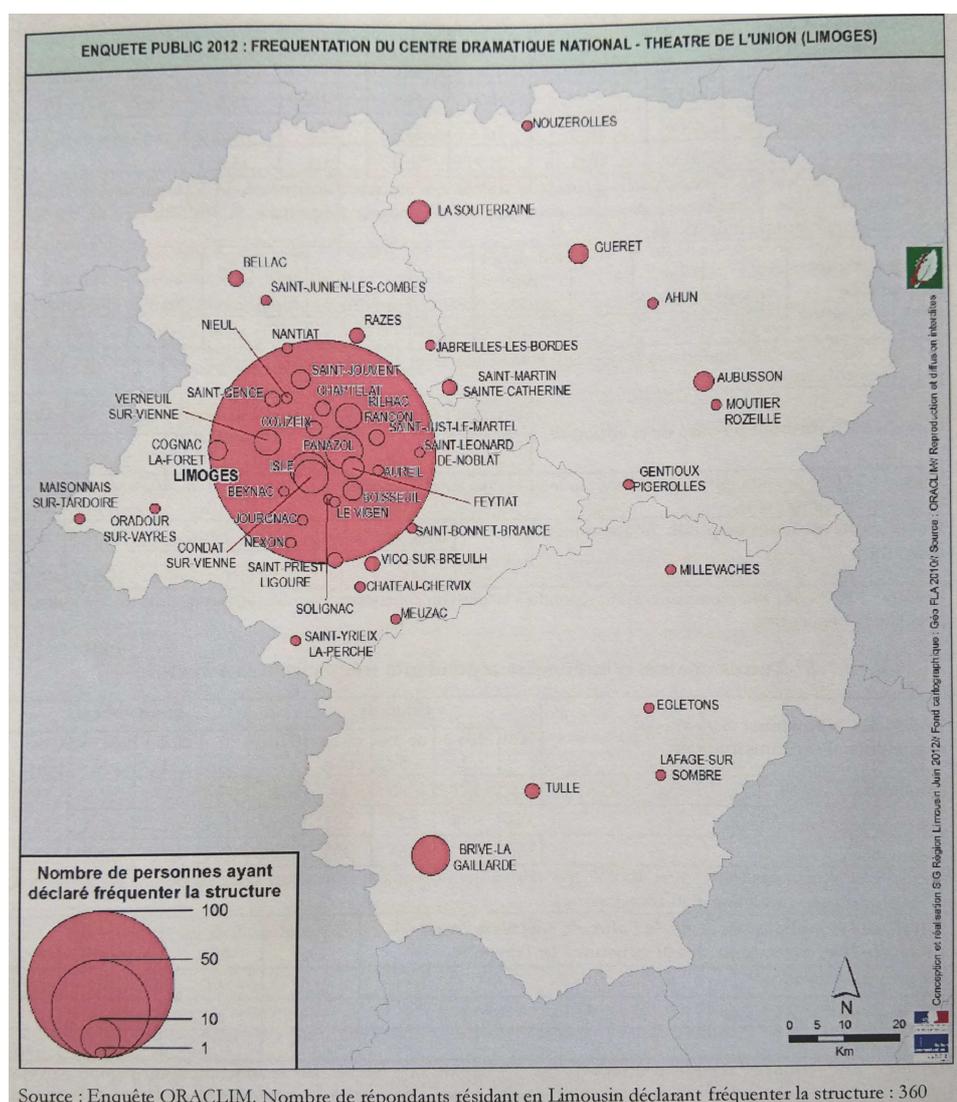
Parmi les répondants fréquentant le CDNL, 87% sont domiciliés en Haute-Vienne ce qui montre bien l'influence du lieu de domicile sur la fréquentation d'une structure culturelle. Le rayonnement du Théâtre de l'Union est majoritairement centré sur le département, bien qu'il touche aussi la région.

En moyenne, les spectateurs qui se rendent à l'Union le font depuis plus de 8 ans, ce qui démontre une certaine fidélité. 22,3% se rendent également aux expositions proposées par le CDNL, et 21,1% aux rencontres avec les artistes, ce sont les deux types de médiations les plus fréquentées par les spectateurs.

Enfin, les répondants fréquentant le Théâtre de l'Union se disent d'abord intéressés par les offres de l'Opéra-Théâtre (62,9%), des Francophonies (59,8%) et du Théâtre de la Passerelle (38,8%), trois structures elles-aussi situées à Limoges.

Ces statistiques, dont nous n'offrons ici qu'un bref aperçu, permettent d'ouvrir de véritables pistes de réflexion pour cibler des bassins de publics ne fréquentant que peu le CDNL.

Répartition des
spectateurs du
Théâtre de l'Union
selon leur
domiciliation
ORACLIM
2012



CONCLUSION

"La vraie vocation d'un Centre Dramatique, c'est de susciter des vocations"

Pierre Pradinas, CDNL, 20 décembre 2015

Malgré un dense réseau public de diffusion du théâtre, qui s'agrandit encore aujourd'hui pour pallier une certaine centralisation, les Centres Dramatiques demeurent toujours les piliers de la décentralisation théâtrale en France. Portant le projet artistique d'un directeur-metteur en scène, ils encouragent également le développement du théâtre en tant qu'art vivant sur leur territoire ainsi que sa découverte par les publics. Leurs statut juridique et leur organisation permettant une grande liberté d'actions, ils offrent aux missions qui leur sont confiées par le Ministère de la Culture et de la Communication des réponses personnalisées, adaptées à leur budget, à leur territoire et à leurs publics, c'est cela qui fait leur force.

Rappelons tout de même que les missions des Centres Dramatiques sont souvent mal connues du grand public, peu visibles : cela constitue sans doute un axe important de travail de sensibilisation des spectateurs. Soulignons ensuite que le personnel artistique permanent est toujours minoritaire au sein des CDN-CDR, pour des raisons budgétaires, mais aussi puisque le travail en troupe semble révolu aujourd'hui, les artistes multiplient les projets et les établissements d'accueil. Enfin, avec l'Acte III de la décentralisation (la réforme des régions au 1er janvier 2016), l'avenir des Centres Dramatiques est incertain : nous ignorons si tous demeureront actifs, le Ministère de la Culture ne se prononce pas sur le sujet. Il est malheureusement possible que certains grands pôles voient leurs subventions augmentées au détriment de Centres Dramatiques plus petits, qui agissent plus localement, et qui, à terme, pourraient disparaître.

L'implantation du Centre Dramatique National du Limousin dans les locaux de l'Union de Limoges a certainement encouragé la transmission de la mémoire de la Coopérative, de l'histoire du lieu, mais aussi de ses valeurs profondément humaines, la solidarité et l'entraide. Inscrit dans cette filiation, né d'un long développement du théâtre dans une région rurale et excentrée, le Théâtre de l'Union est aujourd'hui un lieu de partage et de transmission, en bon état de marche, indispensable à la création, la diffusion et la médiation du théâtre contemporain

en région. Il diffuse certes le projet artistique de son directeur-metteur en scène, dont le récent changement crée une forte dynamique, mais il favorise aussi la création théâtrale, le développement de l'art dramatique (et la transmission des savoirs-faire liés) en région grâce aux ateliers, à l'Académie théâtrale et aux coproductions. Nous remarquons que l'équipe entière d'un théâtre est au service de la création : le théâtre est *"un monde de l'art"* pour reprendre le terme du sociologue Howard S. Becker¹, c'est-à-dire *"un réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière et qui relie donc les participants selon un ordre établi"*² où chacun est indispensable.

La démocratisation du théâtre – en tant que lieu et en tant qu'art du spectacle – est également une priorité au Théâtre de l'Union : faire venir pour la première fois des spectateurs, les faire revenir, les accompagner dans leurs découvertes, les sensibiliser, voilà de véritables objectifs portés par les chargés des relations avec les publics.

Le déménagement du FRAC hors des anciens locaux de la Coopérative pose la question de la sauvegarde et de la reconversion de ce patrimoine limougeaud : que faire des anciens chais de la Coopérative ? que faire de l'ensemble de cet héritage culturel ? Soulignons que le Pôle International de Ressources pour le Limousin et Limoges s'intéresse à ces questions, l'association souhaite inventorier puis valoriser un patrimoine témoin de l'histoire ouvrière et sociale, auquel appartiennent les locaux de l'Union, si possible en créant un parcours dans la cité en parallèle avec le label Ville d'Art et d'Histoire. Une transmission de la mémoire favorise l'appropriation du lieu, elle permettrait aussi de recréer des liens sociaux et de mettre l'accent sur les valeurs que sont la coopération et la solidarité : une perspective future.

Alors que ce Travail d'Études et de Recherches s'achève en juin 2015, la saison 2015-16 est en cours de programmation et le public n'a pas encore découvert les choix, les créations et les nouvelles médiations de Jean Lambert-wild. C'est un changement important puisque, après la diffusion d'un théâtre populaire et abordable par Pierre Pradinas, le nouveau directeur semble orienter le Théâtre de l'Union vers l'internationalisation, la pluridisciplinarité et le décloisonnement des genres et des arts. Rappelons que, suite à une réflexion qui débute dans les années 1980 et se poursuit toujours, les publics sont de plus en plus intégrés à la vie des théâtres, parfois même aux créations, mais cela ne signifie pas pour autant qu'ils s'y intéressent en retour. Quel accueil les spectateurs, qui font partie intégrante de la vie du Théâtre de

1. Entretien avec Yvon Lamy, 11 juin 2015, Limoges

2. BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, éditions Flammarion, 1988

l'Union, vont-ils réserver à Jean Lambert-wild ? N'oublions pas que les créations de Silviu Purcarete furent peu appréciées des Limougeauds et conduisirent à une considérable baisse de la fréquentation. Le théâtre est véritablement un art vivant, un partage éphémère, il ne peut se faire sans artiste, il ne peut se faire sans public.

Rendez-vous au Théâtre de l'Union en septembre 2015...

BIBLIOGRAPHIE

- **Coopérative l'Union de Limoges / Théâtre de l'Union**

MINGAU Muriel, *L'Union. Une utopie vivante à Limoges*, éditions Le Populaire du Centre : Limoges, 2011.

TREATT Nicolas (photographies) et collectif (textes), *Naissance d'un théâtre, du "Ciné-Union" à la Limousine*, éditions Centre Dramatique National La Limousine : Limoges, 1989.

- **Limoges, Limousin**

Collectif, *Machine à feuilles n°5, Le théâtre et ses auteurs*, éditions Centre régional du livre en Limousin : Limoges, mars 1999.

http://www.crl-limousin.org/site_crl/dossier_maf/maf.html#ancre_5

FONT Gilbert, *Limoges, le grand bond en avant. Deux siècles de transformations 1915-2006*, éditions Lavauzelle, collection Histoire, Mémoire & Patrimoine : Panazol, 2006.

- Chapitre I, La saga des théâtres de Limoges 1816-2000 (p.23-108)

- **Médiation culturelle**

CHAUMIER Serge et MAIRESSE Françoise, *La médiation culturelle*, éditions Armand Colin, collection U : Paris, 2013.

- **Politiques culturelles françaises et décentralisation dramatique**

ABIRACHED Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, coéditions Actes Sud Papiers et ANRAT.

1. *Le Premier Age : 1945-1958*, Cahier Théâtre Éducation n°5, Arles, 1992.
2. *Les Années Malraux 1959-1968*, Cahier Théâtre Éducation n°6, Paris, 1993.
4. *Le Temps des incertitudes 1969-1981*, Cahier Théâtre Éducation n°9, Arles, 1995.

BABÉ Laurent, *Les principaux réseaux et programmes financés par le Ministère de la Culture*, Repères DMDTS n°3, MCC : Paris, février 2008

<http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts2006/Reperes3.pdf>

BABÉ Laurent et JOLIVEL Aude, *Cartographie nationale du spectacle vivant et des arts plastiques en 2010*, Repères DGCA n°7, MCC : Paris, février 2013.

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique/Cartographie-nationale-du-spectacle-vivant-et-des-arts-plastiques-en-2010>

BABÉ Laurent et COUDRAY Alexandre, *Les principaux réseaux et programmes financés par le Ministère de la Culture (création artistique)*, Repères DGCA n°8, MCC : Paris, septembre 2013.

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique/Les-principaux-reseaux-et-programmes-finances-par-le-ministere-de-la-culture>

LACROIX Chantal, *Chiffres clés, statistiques de la culture, édition 2013*, éditions La Documentation Française / MCC - DEPS : Paris, 2013.

PENCHENAT Jean-Claude (dir.), *Mission d'artistes. Les centres dramatiques de 1946 à nos jours*, éditions Théâtrales, collection Sur le théâtre : Montreuil-sous-Bois, 2006.

- **Pratiques culturelles et publics**

BABÉ Laurent, *La sortie au spectacle vivant. Présentation générale*, Repères DGCA n°6.01, MCC : Paris, octobre 2012.

<http://culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Rapport-d-etudes-et-de-recherche/La-sortie-au-spectacle-vivant>

BABÉ Laurent, *Les publics du théâtre*, Repères DGCA n°6.04, MCC : Paris, octobre 2012.

<http://culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique/Les-publics-du-theatre>

DONNAT Olivier, *Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales*, MCC - DEPS, collection Culture études - Politiques publiques et régulations : Paris, décembre 2011.

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2015/Pratiques-culturelles-1973-2008-CE-2011-7>

Notes de bibliographie

Je tiens à souligner l'existence de ces ouvrages que je n'ai pas pu consulter :

DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, éditions La Découverte/MCC : Paris, octobre 2009.

LAFORE Brigitte et Robert, *Ciné-Union*, éditions Lucien Souny : Pierre Buffière.

LAMY Yvon et BÉRA Matthieu, *Sociologie de la culture, 3ème édition*, éditions Armand Colin Cursus : Paris, 2011.

ainsi que ce documentaire :

ROS Isabelle, BONJOUR Karine, *L'Union de Limoges*, 13 Productions : Marseille, 2011, DVD 52 min (16/9).

Je me permets également de suggérer deux axes de recherches qui pourraient poursuivre et enrichir ce travail : d'une part le fonds *Centre théâtral du Limousin et compagnie Régnier-Laruy* déposé par Jean-Pierre Laruy en 1984 au Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de France, d'autre part les archives du CDNL sous la direction de Pierre Pradinas, qu'il déposera prochainement dans la bibliothèque limousine de son choix, sans doute à la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges.

Articles de périodiques

- Boulin Bernard, "Une pépinière au Mazeau", *Le Populaire du Centre*, 25 octobre 2006
- Goursaud Nathalie, "Les Coopérateurs, la voie des ouvriers", *Le Populaire du Centre*, 26 janvier 2010
- Davoine Jérôme, "Une Académie théâtrale de plus en plus prisee", *L'Écho de la Haute-Vienne*, 04 octobre 2010
- Mingau Muriel, "Une marge artistique à préserver", *Le Populaire du Centre*, 30 décembre 2006
- Mingau M., "Simon Pradinas présente son Cahier tropical à l'Union", *Le Populaire du Centre*, 15 février 2008
- Mingau M., "Le Centre dramatique redresse la barre", *Le Populaire du Centre*, 24 avril 2008
- Mingau M., "Un engagement total pour le théâtre", *Le Populaire du Centre*, 10 avril 2009
- Mingau M., "Une scène conquise de haute lutte !", *La Montagne*, 20 novembre 2009
- Mingau M., "Maupassant, subversif et impitoyable", *Le Populaire du Centre*, 17 avril 2010
- Mingau M., "Simon Pradinas expose à l'Union jusqu'au 28 juin", *Le Populaire du Centre*, 11 mai 2011
- Mingau M., "L'Union rime avec jubilation", *Le Populaire du Centre*, 24 juin 2011
- Mingau M., "Pierre Pradinas, saison 3", *Le Populaire du Centre*, 07 juillet 2011
- Mingau M., "L'Union, poids lourd de la coopération", *Le Populaire du Centre*, 25 février 2013
- Mingau M., "De la méthode russe à l'Actors Studio ?", *Le Populaire du Centre*, 18 décembre 2013
- Morlaud Jacques, "L'Union séduit à nouveau le public", *L'Écho de la Haute-Vienne*, 07 juin 2003
- Morlaud J., "L'Union joue la carte de la fidélité", *L'Écho de la Haute-Vienne*, 25 septembre 2006
- Morlaud J., "Saison plus dense pour l'Union", *L'Écho de la Haute-Vienne*, 19 juin 2007
- Morlaud J., "Mutation à l'Académie théâtrale", *L'Écho de la Haute-Vienne*, 14 décembre 2006
- Morlaud J., "Un nouveau responsable pédagogique à l'Union", *L'Écho de la Haute-Vienne*, 31 mars 2009
- L'Écho de la Haute-Vienne*, "Le travail de Simon Pradinas dévoilé à l'Union", 09 février 2008
- L'Écho de la Haute-Vienne*, "L'Union fête ses 100 ans et fait appel à votre mémoire", 02 mars 2011
- Robert Marie-Noëlle, "Une vraie troupe théâtrale prend corps", *Le Populaire du Centre*, 25 juin 2013
- Sala Eva, "Expo : Simon Pradinas. L'Art populaire au service du bien-être", *L'Écho de la Haute-Vienne*, 14 mars 2008

WEBOGRAPHIE

Associations

Arsea Alsace :

http://www.arsea.fr/etablisements.php?fiche=hr_imp_catherinettes (dernière consultation : 16/02/15)

Association des scènes nationales :

<http://scenes-nationales.fr/les-scenes-nationales> (dernière consultation : 13/02/15)

Association pour le Soutien du Théâtre Privé :

<http://www.astp.asso.fr/nav:astp:theatre-privé:chiffres-cles> (dernière consultation : 12/02/15)

Centres dramatiques et théâtres

L'Odéon : <http://www.theatre-odeon.eu/fr/l-odeon/l-europe> (dernière consultation : 12/02/15)

Nouveau Théâtre d'Angers (NTA) - CDN Pays de la Loire, Direction Frédéric Bélier Garcia

<http://www.nta-angers.fr/> (dernière consultation : 15/02/15)

> Les curiositas : <http://www.nta-angers.fr/la-saison-2014-15/les-curiositas-128/>

> Accessibilité rendez-vous 2014-15 : <http://www.nta-angers.fr/le-theatre-en-partage/le-cercle-des-curieux/accessibilite-rendez-vous-2014-15,1406.html>

CDN de Besançon Franche-Comté, Direction Cécile Pauthe

<http://www.cdn-besancon.fr/> (dernière consultation : 15/02/15)

> Vingt du mois : <http://www.cdn-besancon.fr/vingt-du-mois>

Comédie de Caen

<http://www.comediedecaen.com/> (dernière consultation : 13-15/05/15)

> Biographie de Jean Lambert-wild : http://www.comediedecaen.com/comedie_de_caen-jean_lambert-wild-159.html

> Les calentures : http://www.comediedecaen.com/web/les_calentures-51.html

> L'Ecmnésie : <http://www.comediedecaen.com/web/l-ecmnesie-14.html>

Comédie de l'Est - CDN de Colmar, Alsace, Direction Guy Pierre Couleau

<http://comedie-est.com/> (dernière consultation : 16/02/15)

> Une culture pour tous : http://comedie-est.com/index.php?file=cde_culture_pour_tous

Théâtre Nouvelle Génération (TNG) - CDN de Lyon, Direction Joris Mathieu

<http://www.tng-lyon.fr/> (dernière consultation : 15/02/15)

> PREAC : <http://www.tng-lyon.fr/TNG-CDN/PREAC>

Théâtre National de Marseille, La Criée, Direction Macha Makeieff

<http://www.theatre-lacriee.com/#/> (dernière consultation : 18/02/15)

> Enfants : <http://www.theatre-lacriee.com/#/pages/espaces-dedies/jeunes-parents>

Manufacture de Nancy - CDN Lorraine, Direction Michel Didym

<http://www.theatre-manufacture.fr/thmanufacture/sites/thmanufacture/accueil/actualites>

(dernière consultation : 15/02/15)

> Pour tous : <http://www.theatre-manufacture.fr/thmanufacture/sites/thmanufacture/accueil/formations/pourtous>

CDN Orléans/Loiret/Centre, Direction Arthur Nauzyciel

<http://www.cdn-orleans.com/2014-2015/> (dernière consultation : 16/02/15)

> École du spectateur : <http://www.cdn-orleans.com/2014-2015/fr/avec-le-public/ecole-du-spectateur>

Théâtre National de Bretagne (TNB), Rennes, Directeur de publication François Le Pillouër

<http://www.t-n-b.fr/> (dernière consultation : 16/02/15)

> Centres de ressources / Présentation : <http://www.t-n-b.fr/fr/centre-ressources/presentation/index.php>

> Le TNB / Espace Spectateurs : <http://www.t-n-b.fr/fr/services/espace-spectateur.php>

Théâtre Gérard Philipe - CDN de Saint-Denis

Directeur de publication Jean Bellorini, illustrateur Serge Bloch

<http://www.theatregerardphilipe.com/cdn/> (dernière consultation : 15/02/15)

> Le TGP en actions : <http://www.theatregerardphilipe.com/cdn/projets-etudiants>

Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées, Direction Agathe Mélinand et Laurent Pelly

<http://www.tnt-cite.com/> (dernière consultation : 15/02/15)

> Première(s) fois au théâtre 7ème édition : <http://www.tnt-cite.com/content/fr/Avec-les-publics/A-la-rencontre-du-theatre/#/rencontre/3/premieres-fois-au-theatre>

Divers

Ambassade de France en Chine, discours de Jean-Pierre Wurtz, inspecteur général du théâtre honoraire, à l'Académie des Sciences sociales de Shanghai, mai 2012 : <http://www.ambafrance-cn.org/L-organisation-et-le-financement-des-theatres-en-France> (dernière consultation : 11/02/15)

Encyclopédie Larousse, article Théâtre contemporain :

http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_theatre_contemporain/186019

(dernière consultation : 22/02/15)

Figaro Culture, 24 mai 2012, Simon Nathalie, "Luc Bondy rebondit à l'Odéon"

<http://www.lefigaro.fr/theatre/2012/05/24/03003-20120524ARTFIG00722-luc-bondy-rebondit-a-l-odeon.php> (dernière consultation : 12/02/15)

Jean Lambert-wild & associés : <http://www.lambert-wild.com/fr/jlw-et-associes/jean-lambert-wild>

(dernière consultation : 13/05/15)

Limousin, Haute-Vienne

Académie théâtrale (dernière consultation : 26/01/15)

- Dossier d'inscription 2013 : <http://www.academietheatrelimoges.fr/wp-content/uploads/fiche-inscription2013.pdf>
- Formation : <http://www.academietheatrelimoges.fr/formation/>

AVEC Limousin, directeur de publication Philippe Jeammet

<http://www.avec-limousin.fr> (dernière consultation : 28/01/15)

Centres Culturels Municipaux de Limoges, Programmation 2014-15, plaquette générale
http://www.centres-culturels-limoges.fr/IMG/UserFiles/Files/Prog_Gen_CCM_2014-2015.pdf
(dernière consultation : 26/01/15)

Culture-en-Limousin, édité par l'AVEC
<http://www.culture-en-limousin.fr/> (dernière consultation : 27/01/15)

DRAC Limousin, subventions, compagnonnage concernant un auteur, PDF :
<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Aides-demarches/Subventions>
(dernière consultation : 30/01/15)

FRAC Limousin, histoire des locaux :
<http://www.fraclimousin.fr/index.php/le-frac/histoire-des-locaux>
(dernière consultation : 03/02/15)

Préfecture de la Haute-Vienne : <http://www.haute-vienne.gouv.fr> (dernière consultation : 28/01/15)

- > L'action de l'État en Haute-Vienne 2011 - Rapport d'activité des services de l'Etat – Octobre 2012, PDF (48p.) mis en ligne le 15/10/12, p.23 :
<http://www.haute-vienne.gouv.fr/content/download/4263/29836/file/L%27action%20de%20l%27Etat%20en%20Haute-Vienne2011.pdf>
- > L'action de l'État en Haute-Vienne 2012 – Rapport d'activité des services de l'Etat pour l'année 2012 PDF (52p.) mis en ligne le 16/09/13, p.33 :
<http://www.haute-vienne.gouv.fr/content/download/6488/50216/file/Action%20de%20l%27Etat%20en%20Haute-Vienne%202012.pdf>
- > L'action de l'État en Haute-Vienne 2013 - Rapport d'activité des services de l'Etat pour l'année 2013 PDF (56p.) mis en ligne le 27/06/14, p.32 :
http://www.hautevienne.gouv.fr/content/download/8464/70065/file/Action_etat_HV2013.pdf

Ville de Limoges (dernière consultation : 26-28/01/15)

- > Subventions versées et prestations en nature accordées aux associations au titre de l'année 2013 : <http://www.ville-limoges.fr/index.php/vie-municipale-et-citoyenne/finances-municipales>
- > CCM : <http://www.ville-limoges.fr/index.php/fr/culture/les-structures-culturelles/les-centres-culturels-municipaux>

Ministère de la Culture et de la Communication

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/> (dernière consultation : 12/02/15)

- Communiqué de presse du 3 juillet 2014, "Nomination de Jean Lambert-wild à la direction du Théâtre de l'Union, CDN" : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Communique-de-presse/Nomination-de-Jean-Lambert-Wild-a-la-direction-du-Theatre-de-l-Union-Centre-dramatique-national-du-Limousin>
- Coordonnées des Théâtres Nationaux : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Theatre-spectacles/Organismes/Creation-Diffusion/Theatres-Nationaux>
- Coordonnées des Centres Dramatiques : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Theatre-spectacles/Organismes/Creation-Diffusion/Centres-Dramatiques-Nationaux-CDN-et-Regionaux-CDR>
- Création du MCC :
<http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/creationministere.htm>

La Belle Saison : <http://www.bellesaison.fr/>
DEPS, enquêtes sur les pratiques culturelles des Français :
<http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/index.php>

SOURCES

Site du CDNL - Théâtre de l'Union : <http://www.theatre-union.fr/>

Entretiens au Théâtre de l'Union/CDNL avec :

- Marion Blanquet, février 2011
- Gérard Forges, 17 février 2011
- Tania Magy, 17 février 2011
- Isabelle Delbruyère, octobre-décembre 2014
- Catherine Gravy, 28 novembre 2014
- Pierre Pradinas, 20 décembre 2014
- Esther Pillot, 16 janvier 2015
- Christofhe Mourlon-Caffin, avril 2015

(Fichiers audio conservés par Mathilde Bombeaux, pas de transcription disponible)

Réunion de l'association Pôle International de Ressources de Limoges et du Limousin et de l'Université de Limoges (L3 Valorisation des patrimoines), 28 novembre 2014, salle de lecture du CDNL, organisée par Johanna Lemerrier. Interventions de Bernard Lacorre (historien), Gilbert Chabrolles (ancien coopérateur), Francis Juchereau (historien, président de PR2L) et Christofhe Mourlon-Caffin (médiateur au CDNL).

Cahier des missions et des charges des Centres Dramatiques, annexé à la circulaire du 31 août 2010.

Cahier des missions et des charges des scènes nationales, annexé à la circulaire du 31 août 2010.

Cours de M1 Valorisation des Patrimoines, UPPA, 2013-14 :

Cours de Jalabert L., *Les politiques culturelles françaises*, Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Cours de Florence de Mecquerem (directrice du Bel Ordinaire, Pau), *Médiation culturelle*, 19 mars 2014, UPPA.

ORACLIM (LAMY Yvon, AIELLO Valérie, GADY Marie-Christine, HAMMADI Margot, KELLNER Stéphanie, MENUT Yves, ROBERT Jean-Claude), *Culture vivante. Étude des publics du spectacle vivant dans 21 structures culturelles du Limousin éclairée par 19 entretiens*, rapport final, 1ère partie, non publié, septembre 2012.

ORACLIM, *Analyse de la programmation du spectacle vivant annoncée en Limousin en 2010*.

Bilan DTLS de la saison 2014-15 (avec l'aimable autorisation de M. Demoulin Philippe).

Plaquette L'Union n°20, Saison 2009-10, éditée pour les Vingt ans de l'Union.

ANNEXES

- **Annexe 1 : Cahier des missions et des charges des CDN**

MCC, Circulaire du 31 août 2010

http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/48195/379573/version/1/file/Missions_CD_N_31aout2010.pdf (PDF, 7 pages)

Préambule

La décentralisation dramatique continue de s'inscrire dans le double projet de ses pionniers : démocratisation et régionalisation de la création théâtrale. Institutionnalisée aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale sous l'impulsion de Jeanne Laurent, André Malraux, puis Jacques Duhamel, lui donnent son véritable élan et concourent à la réalisation de son principal objectif : élargir l'accès à la création théâtrale pour tous les publics.

Un centre dramatique national (CDN) est une structure dirigée par un ou plusieurs artistes directement concernés par l'art dramatique. Il lui est confié une mission d'intérêt public de création dramatique, dans le cadre d'une politique nationale de développement de l'art du théâtre.

Le ou les directeurs(trices) sont nommé(es) par le(la) ministre chargé(e) de la culture, en concertation avec les collectivités locales du territoire d'implantation du CDN. Le contrat de décentralisation dramatique définit depuis 1972 les CDN.

Les CDN constituent un réseau important en matière de reconnaissance du travail artistique d'un artiste. Nombre de metteurs en scène ou comédiens ayant marqué le paysage du théâtre français y ont été consacrés.

Un accord professionnel signé en 2003 entre le SYNDEAC et les syndicats de salariés a fixé des obligations en termes d'emploi artistique, notamment pour les artistes interprètes, qui se sont traduites également par des indicateurs, tels que la part à consacrer aux productions et coproductions majoritaires ou la part à consacrer aux accueils par rapport au budget artistique du centre. Ces indicateurs sont à prendre en compte dans le cahier des charges de ces établissements. Ils sont aussi à prendre en compte dans le suivi de l'activité du centre et font partie des éléments de l'évaluation.

En 2009, on compte 39 centres dramatiques, dont 31 centres dramatiques nationaux (CDN), 2 établissements assimilés CDN et 6 centres dramatiques régionaux (CDR). En France métropolitaine, seules les régions Corse et Picardie ne disposent pas d'un centre dramatique et 16 capitales de région disposent d'un centre dramatique, dont 14 d'un CDN. En Outre-mer, seule la région de la Réunion dispose d'un CDR.

Leurs moyens techniques, financiers et humains, ainsi que l'équipement théâtral dont ils disposent, donnent une visibilité territoriale et nationale majeure aux projets artistiques qu'ils mettent en œuvre : les subventions de l'État ajoutées à celles des autres partenaires dotent les CDN/CDR de budgets significatifs, malgré de réelles disparités. La part de l'État dans leur financement est de 60 millions au total en 2008, soit 57 % en moyenne. En termes d'équipement, presque tous CDN sont dotés, en propre, d'une salle de spectacle dont la jauge leur permet d'accomplir leurs missions.

Les missions

Les centres dramatiques sont des outils majeurs et structurants pour la fabrication et la production du théâtre, dans un esprit d'ouverture et de partage, notamment par l'accueil d'artistes en résidence. Les missions des CDN s'organisent autour de la création et du rayonnement des œuvres du (de la) directeur(trice) et/ou autour de l'élargissement du répertoire défendu par le centre. Ce sont des lieux de référence régionale et nationale où peuvent se rencontrer et s'articuler toutes les dimensions du théâtre : la recherche, l'écriture, la création, la diffusion, la formation.

Ce sont des lieux privilégiés d'accès des publics au théâtre dans la diversité et l'actualité de ses esthétiques. Ils font vivre les œuvres du patrimoine, contribuent à la création d'un répertoire contemporain et participent à l'expérimentation de nouvelles formes scéniques.

Ils doivent constituer un point d'ancrage pour l'art théâtral sur leur aire d'implantation, créer une dynamique territoriale, fédérer les énergies, faire naître et accompagner des projets. Le projet du (de la) directeur(trice) doit en outre permettre l'ouverture à d'autres disciplines.

1) Responsabilités artistiques

- La production.

Principaux acteurs de la création dramatique (incluant les différentes formes liées au théâtre), les centres dramatiques sont porteurs d'une politique ambitieuse de singularité et d'indépendance artistique, dans l'esprit de la charte des missions de service public. Ils s'inscrivent dans une logique de création et de production ainsi que de co-production avec d'autres structures artistiques aux plans régional, national et si possible international. A cet égard ils doivent réaliser un minimum de deux coproductions majoritaires par an sur la durée de leur contrat, dites « productions contractuelles ». Les grandes lignes des productions pour les années à venir seront indiquées dans le contrat d'objectifs pluriannuel et ses avenants.

Une coproduction majoritaire signifie que le CDN apporte une part significative représentant la majorité du budget de la production par rapport aux autres partenaires et sans que cet apport soit inférieur à 1/3.

Dans un souci d'ouverture, le (la) directeur(trice) est fortement incité(e) à privilégier les co-productions aux productions propres.

Dans le souci d'une utilisation optimale des subventions qui lui sont accordées, il est demandé au (à la) directeur(trice) de ne s'engager dans le montage de ses deux « productions contractuelles » que lorsqu'il (elle) est assuré(e) d'un nombre suffisant de représentations, au siège et en tournée, en regard de l'importance de la production.

Aux termes de l'accord de 2003, les « productions contractuelles » doivent constituer au moins 50 % du budget artistique. Pour chaque centre, il sera précisé de façon conventionnelle quelle part de la marge pour activités pourra/devra être consacrée à ces productions (exprimée en « fourchette »).

- La présence artistique

Le CDN assure une présence artistique continue sur le territoire, c'est une maison d'artistes.

Le (la) directeur(trice) réunit autour de lui (d'elle) une équipe artistique adaptée à son projet (notamment comédiens, metteurs en scène, auteurs, scénographes...).

Il s'engage à associer dans la durée (au-delà d'une saison de préférence) un ou plusieurs metteurs en scène et à lui (leur) confier la réalisation de l'une au moins des deux productions contractuelles. Une part significative de la marge pour activités devra lui (leur) être consacrée en fonction de son (leur) projet artistique (dans une fourchette et avec un apport financier minimum qui seront contractuellement précisés).

Le CDN accompagne et soutient des artistes et des équipes indépendantes, notamment des équipes implantées sur son territoire, en leur permettant entre autres de bénéficier de conditions de travail optimales, par la mise à disposition de lieux de répétition voire d'hébergement, de personnels technique et/ou d'administration de production, d'ateliers de construction, par des conseils et une expertise, et par des apports financiers (apports en coproduction, préachats).

La direction du CDN s'attache au principe de partage de l'outil (prêt de lieu de répétition, accompagnement technique, regard artistique, coproduction) au profit de projets autres que ceux du(de la) directeur(trice). Une attention particulière est portée aux compagnies émergentes.

- *La diffusion des œuvres*

Le CDN a une responsabilité dans la diffusion des œuvres qu'il a contribué à créer.

Il inscrit ses créations et productions dans les réseaux de production et de diffusion nationaux et internationaux tant en termes de recherche de partenaires artistiques et financiers que de diffusion des œuvres.

Pour chacune des productions contractuelles :

- le (la) directeur(trice) s'engage à assurer un minimum de 10 représentations dans la ville siège ou dans l'agglomération ;
- il (elle) doit assurer leur circulation sur l'ensemble du territoire et au plan international (nombre plancher de représentations à fixer pour chaque établissement dans le contrat d'objectifs pluriannuel en fonction des zones géographiques retenues) ;
- il (elle) s'engage à accueillir les autres spectacles qu'il(elle) aura coproduits ou pré-achetés, sur des séries suffisamment longues pour élargir leur audience, et à promouvoir leur diffusion sur le territoire national, en particulier pour les équipes implantées dans sa région.

- *Les répertoires*

Dans cette activité liée à la production, le(la) directeur(trice) veille :

- à trouver un équilibre entre textes du répertoire et œuvres d'auteurs vivants, en accordant une attention particulière aux œuvres contemporaines d'expression francophone;
- à une diversité des formes artistiques et des formats de spectacles (notamment pour ce qui concerne le nombre d'interprètes sur le plateau) ; les CDN disposant d'un plateau "performant" et de moyens de fonctionnement au-dessus de la moyenne nationale ont une responsabilité particulière en la matière ;
- à l'émergence de textes nouveaux (comités de lectures, présence d'un dramaturge dans l'équipe...) ;
- à assurer de manière régulière une aide à la création et à la diffusion de spectacles destinés au jeune public.

2) Responsabilités territoriales et envers le public

- *L'accueil de spectacles*

En complémentarité de la création/production, le CDN remplit également une mission d'accueil dont l'importance est variable selon les établissements et précisée dans le contrat d'objectifs pluriannuel.

Il propose une programmation s'inscrivant dans la logique générale du projet artistique, qui vient compléter et enrichir l'offre notamment théâtrale existant sur son territoire d'implantation.

Il encourage des expressions scéniques émergentes, au croisement des différentes spécialités des arts vivants.

Si l'offre artistique est jugée insuffisante sur son territoire, il peut être amené à proposer une programmation pluridisciplinaire, qui doit rester minoritaire et demeurer dans l'esprit du projet artistique.

- *La diversification des publics*

Le CDN concourt à la diversification sociale et géographique des publics :

- en développant toute forme d'action artistique permettant une sensibilisation de la population qui ne fréquente pas les lieux de spectacles, qu'elle en soit éloignée pour des raisons sociales, géographiques, culturelles ou économiques ;
- en expérimentant des voies et formats nouveaux, renforçant les liens entre les œuvres et les publics, notamment en faveur des publics prioritaires (spécifiques, empêchés..) ;
- en proposant une politique tarifaire et d'information adaptée.

- *L'éducation artistique*

Le CDN développe une politique d'éducation artistique, selon des formes et des modalités qui répondent à son projet artistique et aux situations particulières de chaque territoire, en partenariat avec les établissements d'éducation et les acteurs artistiques et culturels ; à partir de ses expériences, il participe sur le plan national aux réflexions menées sur ces questions.

Il encourage le dialogue avec les pratiques amateurs en restant dans le cadre des ses missions d'éducation artistique et d'action culturelle.

3) Responsabilités professionnelles

- *La formation*

Le CDN contribue à la formation et au perfectionnement des artistes et des professionnels de théâtre, notamment de sa région d'implantation : stages de formation professionnelle type AFDAS, sessions de formation et de recherche, lieu ressource ...

Il développe des partenariats avec les écoles de théâtre et s'engage sur des initiatives favorisant l'insertion des jeunes comédiens (stages pour des étudiants, notamment ceux qui préparent un diplôme national supérieur professionnel, contrats de professionnalisation, formation en alternance...).

Le (la) directeur(trice) s'implique dans la transmission de compétences en matière de direction de théâtre en faisant participer régulièrement des artistes à la gestion et à l'animation de l'établissement.

- *La politique de l'emploi*

En matière d'emploi. Le CDN constitue un lieu majeur d'emploi d'artistes et de techniciens et en particulier il veille à respecter les obligations relatives à l'emploi des artistes interprètes découlant de l'accord professionnel du 26 mai 2003. Il cherchera à tout mettre en œuvre pour pérenniser un certain nombre d'emplois artistiques.

- *La politique d'accompagnement*

Le CDN impulse des partenariats territoriaux, avec les autres équipements culturels, notamment en faveur des équipes artistiques et il joue un rôle moteur pour le développement d'initiatives visant à une mise en réseau en termes de production/diffusion (équipements, matériels, personnels...).

Moyens et mise en œuvre

1) Locaux

Les missions des CDN ne peuvent être remplies que si ces derniers bénéficient d'un théâtre en ordre de marche et d'un niveau d'équipement minimal conforme à leur label, soit :

- la disposition exclusive d'au moins une salle de représentation et la possibilité d'accéder à des plateaux de taille différente ;
- une salle de répétition dédiée au CDN ;
- des bureaux susceptibles d'accueillir les personnels du centre et les équipes artistiques, de préférence à proximité des plateaux ;
- l'usage d'un atelier de construction et d'un lieu de stockage de décors et de costumes soit de façon mutualisée, soit en propre.

2) Compétences

Pour accomplir sa mission de production et de diffusion, et assurer son rayonnement, un CDN doit comprendre une équipe de permanents en nombre suffisant qui lui permette d'assurer les blocs de responsabilités suivants :

- direction artistique,
- administration (générale et de production),
- relations avec le public et en communication,
- fonctions techniques.

3) Budgets

En ce qui concerne la ventilation des charges d'activité et notamment de production, les CDN doivent se conformer aux préconisations fixées par l'accord du 26 mai 2003 relatif à l'emploi des artistes interprètes.

Le texte du contrat d'objectifs pluriannuel qui encadre l'activité de chaque établissement fixe l'objectif de recettes propres à atteindre sur la durée du contrat. Cette cible est déterminée en cohérence avec le projet artistique de l'établissement et le contexte de son territoire d'implantation, compte tenu qu'un niveau de l'ordre de 20% est à la fois souhaitable et proche de la moyenne nationale atteinte par l'ensemble du réseau.

Pour un bon accomplissement des missions, le montant minimum du budget devrait se situer autour de 2,5 millions d'euros.

L'apport de l'État doit tendre à se situer entre 50 et 60 % du total des subventions de fonctionnement.

Modalités d'organisation et de suivi

1) Le statut juridique

Les centres dramatiques sont actuellement organisés sous forme de sociétés commerciales, SARL, SCOP, SA, SAEML, à l'exception des deux centres alsaciens qui sont sous régime associatif loi de 1908.

Sur la base d'un bilan des avantages et inconvénients de cette situation, l'État souhaite engager une concertation afin de proposer des évolutions adaptées, n'excluant pas une nouvelle forme juridique.

2) Les procédures

Une note d'orientation est élaborée par la Drac et ses partenaires locaux en accord avec le cahier des charges des CDN et les évolutions du contexte théâtral du territoire concerné.

Le recrutement du ou des directeurs(trices) est mené en partenariat avec les collectivités qui soutiennent le centre :

- Sur la base de la note d'orientation, appel à candidatures ouvert, réception des actes de candidature, puis établissement d'une liste restreinte de candidats (env. 3 à 6) ;
- ces candidats sont invités à rédiger un document d'une quinzaine de pages dans lequel ils exposent un projet d'ensemble pour leur premier mandat, comportant philosophie générale, actions envisagées, priorités artistiques, etc. Ce document s'accompagne d'un budget dont le modèle est défini par la DGCA ;
- les candidats font l'objet d'une audition devant les partenaires publics. A la suite de cette audition, les partenaires publics proposent un ou plusieurs candidats à l'approbation du (de la) ministre de la culture et de la communication. Une décision de nomination est prise et annoncée par le (la) ministre de la culture et de la communication ;

Un « contrat de décentralisation dramatique » d'une durée de 4 ans renouvelable 2 fois par période de 3 ans, est signé entre le (la) directeur(trice), le centre dramatique et le (la) ministre ; il reprend les grands éléments du projet artistique proposé et accepté.

Au terme de trois mandats, le directeur est habilité à postuler à un appel à candidatures pour la direction du même CDN ou d'un autre.

Le recrutement de l'administrateur et/ou du directeur adjoint (ou délégué) fera l'objet d'un agrément préalable du ministère.

Un contrat d'objectifs pluriannuel signé avec l'ensemble des partenaires :

- précise les activités du CDN sur son territoire d'implantation ;
- précise les outils mis à la disposition du CDN pour remplir ses missions ;
- précise les engagements du CDN au regard de ses missions et quant à leur réalisation, traduits également en indicateurs permettant une évaluation.

La tenue régulière de comités de suivi (deux fois par an) faisant le point sur l'activité et les budgets est assurée par le CDN sur la base d'un ordre du jour discuté au préalable avec les services du ministère.

3) Règles régissant le mandat du directeur

Le montant du traitement mensuel du (de la) directeur(trice), qui correspond à l'intégralité de ses activités administratives et artistiques au centre, conforme aux accords existants avec les partenaires sociaux, est communiqué à l'ensemble des tutelles.

Le (La) directeur(trice) exerce son activité dans le cadre du CDN qu'il dirige. Il (elle) réside dans sa zone d'implantation, et évite les absences prolongées. Pour toute absence, supérieure à un mois continu, non liée au fonctionnement du centre, pour laquelle il perçoit un salaire supérieur à sa rémunération mensuelle au CDN, il (elle) ne perçoit plus que la moitié de sa rémunération, considérée comme correspondant à la permanence de sa fonction de directeur.

Il (Elle) s'engage à signaler aux collectivités de tutelle les rémunérations tirées d'activités extérieures au centre, lorsque celles-ci dépassent 50% de sa rémunération annuelle au centre.

Au terme de son mandat et durant les 6 premiers mois de la première année du mandat d'un nouveau (d'une nouvelle) directeur(trice), le (la) directeur(trice) sortant(e) pourra : ou bien être embauché(e) en CDD en tant que metteur(teuse) en scène (ou, le cas échéant, auteur(e), comédien(ne), etc), ou bien bénéficier d'une coproduction de 50 000 euros prise en charge par le CDN dans le cadre des coproductions contractuelles. Le CDN et la compagnie devront établir un protocole de transmission, notamment pour régler la question de la cession du spectacle en question.

Le (La) directeur(trice) sortant(e) pourra bénéficier, dans le cadre du nouveau projet artistique qu'il (elle) conduira, d'une convention de 3 ans, entraînant un accompagnement financier d'un montant de 150 000 €. Cette convention pourra être renouvelée dans le cadre des procédures d'aide aux équipes artistiques indépendantes. La convention intégrera les actions de création et de diffusion ainsi que les autres activités artistiques, à charge pour le (la) directeur(trice) de trouver des coproductions ou des financements publics complémentaires. Ce projet devra être élaboré au premier semestre de la dernière année de son mandat de directeur(trice).

4) Modalités d'évaluation

Le CDN aura l'obligation de transmettre à la DRAC et à la DGCA tout document relatif au suivi des activités du centre, tels qu'ils sont notamment définis dans le contrat d'objectifs pluriannuel ou lorsqu'ils font l'objet d'une demande particulière ; en particulier transmission à la Drac et à la DGCA des éléments relatifs aux bilans de saison, aux budgets et à l'emploi (accord de 2003 sur les volumes d'activités et d'emploi) en respectant les documents types fournis et les délais indiqués, de façon à ce qu'une exploitation puisse en être faite par la DGCA sur le plan national et restituée ensuite au secteur professionnel et aux différentes administrations.

Une évaluation approfondie menée selon une procédure contradictoire par les services de l'État à la fin de la troisième année du premier mandat, à partager avec les collectivités et communiquée à la direction en vue d'un renouvellement ou non du contrat, dont la décision devra intervenir neuf mois au moins avant la fin du mandat. Il en sera de même pour les mandats suivants, neuf mois avant la fin de leur échéance.

• **Annexe 2 : Subventions attribuées par le MCC aux CDN-CDR, 2003-2012**

Données du MCC en milliers d'euros, régions avant l'Acte III de la décentralisation.

	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
ENSEMBLE	55 379	56 210	55 430	57 003	57 575	59 156	59 986	60 641	59 727	59 853
ALSACE										
- Strasbourg	512	527	530	540	540	540	540	540	540	540
- Colmar	730	751	751	751	752	751	752	752	752	752
AQUITAINE										
- Bordeaux	1 320	1 470	1 620	1 720	1 792	1 850	1 850	1 850	1 850	1 850
AUVERGNE										
- Montluçon	915	952	970	970	970	987	987	987	987	987
BOURGOGNE										
- Dijon	1 485	1 660	1 700	1 660	1 660	1 710	1 783	1 790	1 790	1 790
BRETAGNE										
- Rennes	2 818	2 898	2 940	2 940	2 978	2 985	3 249	3 136	3 175	3 216
- Lorient	903	1 020	1 066	1 066	1 096	1 096	1 102	1 096	1 096	1 096
CENTRE										
- Tours	427	532	604	562	545	545	545	560	550	550
- Orléans	724	724	724	744	744	844	844	844	864	844
CHAMPAGNE-ARD.										
- Reims	1 626	1 626	1 716	1 767	1 808	1 818	1 858	1 808	1 808	1 858
FRANCHE-COMTE										
- Besançon	1 204	1 231	1 237	1 237	1 237	1 237	1 237	1 237	1 237	1 265
ÎLE-DE-FRANCE										
- Paris-Trét. de Fr.	1 582	1 617	1 690	1 824	1 754	1 834	1 832	1 834	1 832	1 834
- Paris-Th. Ouvert	915	915	1 015	1 065	1 065	1 065	1 065	1 155	///	///
- Sartrouville	1 332	1 454	1 418	1 491	1 482	1 483	1 482	1 482	1 502	1 521
- Gennevilliers	1 377	1 377	1 412	1 447	1 461	1 461	1 476	1 491	1 508	1 524
- Nanterre	5 091	4 774	4 715	4 893	4 837	4 837	4 837	4 837	4 837	4 807
- Aubervilliers	1 536	1 612	1 687	1 730	1 717	1 717	1 717	1 717	1 717	1 717
- Montreuil	912	955	960	1 009	1 085	1 165	1 225	1 305	1 305	1 305
- Saint-Denis	1 724	1 655	1 614	1 697	1 670	1 670	1 695	1 695	1 720	1 720
- Arcueil	1 136	1 136	///	///	///	1 107	1 136	1 136	1 136	1 136
LANGUEDOC-ROUS.										
- Montpellier	1 454	1 484	1 504	1 504	1 534	1 534	1 544	1 534	1 534	1 534
LIMOUSIN										
- Limoges	1 252	1 223	1 236	1 376	1 376	1 401	1 402	1 403	1 402	1 402
LORRAINE										
- Nancy	1 166	1 231	1 261	1 261	1 261	1 261	1 261	1 280	1 280	1 203
- Thionville	656	656	716	756	796	796	876	916	916	1 000
MIDI-PYRENEES										
- Toulouse	2 287	2 280	2 290	2 290	2 320	2 320	2 320	2 397	2 387	2 234
ND-PAS-DE-CALAIS										
- Lille/Tourcoing	1 725	1 725	1 725	1 725	1 740	1 740	1 740	1 740	1 740	1 740
- Béthune	1 100	1 100	1 140	1 140	1 140	1 140	1 140	1 140	1 140	1 140
BASSE-NORMANDIE										
- Caen	1 619	1 644	1 644	1 644	1 782	1 774	1 814	1 846	1 849	1 849
- Vire	///	///	///	556	556	556	566	586	596	596
HAUTE-NORMANDIE										
- Rouen	403	415	445	460	501	490	520	520	520	520
PAYS DE LA LOIRE										
- Angers	1 136	1 150	1 150	1 150	1 178	1 203	1 178	1 178	1 178	1 158
POITOU-CHAR.										
- Poitiers	472	472	510	548	548	548	548	548	548	578
PACA										
- Nice	1 332	1 332	1 332	1 332	1 332	1 363	1 362	1 462	1 412	1 407
- Marseille	2 852	2 852	2 852	2 852	2 902	2 852	2 852	2 852	2 852	2 831
RHÔNE-ALPES										
- Valence	1 093	1 133	1 223	1 223	1 343	1 403	1 463	1 463	1 548	1 548
- Grenoble	1 000	1 000	1 000	1 000	1 000	1 000	1 000	1 000	940	940
- Saint-Etienne	1 650	1 685	1 945	1 985	1 985	1 985	1 985	1 985	1 985	2 017
- Lyon	664	664	814	814	814	814	814	814	814	814
- Villeurbanne	3 285	3 285	3 645	3 645	3 645	3 645	3 745	3 995	4 150	4 300
- Annecy-Chambéry	1 400	1 400	///	///	///	///	///	///	///	///
LA REUNION										
- Saint-Denis	564	594	629	629	629	629	644	730	730	730

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	1
SOMMAIRE.....	2
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	3
INTRODUCTION.....	4
CHAPITRE I : LES CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX, PILIERS DE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE FRANÇAISE.....	6
1. Le théâtre en France.....	7
A. Histoire de la décentralisation dramatique.....	7
B. Organisation et financements du théâtre en France.....	15
C. Publics et fréquentation du théâtre.....	22
2. Les Centres Dramatiques.....	27
A. Missions et fonctionnement des Centres Dramatiques.....	27
B. Créer et diffuser un répertoire contemporain sur un territoire.....	34
C. Diversifier les publics, démocratiser le théâtre.....	40
CHAPITRE II : ORIGINES ET ÉVOLUTIONS DU THÉÂTRE DE L'UNION.....	47
1. Le théâtre à Limoges et en Limousin.....	48
A. Développement du théâtre à Limoges et en Limousin.....	48
B. Programmation.....	53
C. Partenaires publics ou privés.....	55
2. D'une coopérative à un Centre Dramatique : histoire d'un lieu culturel.....	58
A. L'Union des Coopérateurs.....	58
B. Le Centre Dramatique depuis son implantation.....	68
C. Fonctionnement du Théâtre de l'Union.....	75
CHAPITRE III : CRÉATION ET TRANSMISSION DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN AU CDNL.....	83
1. Création et programmation : un théâtre en évolution.....	84
A. Sous la direction de Pierre Pradinas : un théâtre populaire ?.....	84
B. Sous la direction de Jean Lambert-wild : extérioriser le théâtre et l'internationaliser ?.....	92
C. Des outils au service de la création et un lieu de formation.....	94
2. Médiations culturelles et démocratisation du théâtre.....	108
A. Des actions classiques pour le "grand public".....	109
B. Sensibiliser des publics scolaires.....	113
C. Démocratisation et publics spécifiques/empêchés.....	115
CONCLUSION.....	123
BIBLIOGRAPHIE.....	126

Notes de bibliographie.....	128
Articles de périodiques.....	129
WEBOGRAPHIE.....	130
SOURCES.....	133
ANNEXES.....	134
Annexe 1 : Cahier des missions et des charges des Centres Dramatiques Nationaux.....	134
Annexe 2 : Subventions attribuées par le MCC aux CDN-CDR, 2003-2012.....	141
TABLE DES MATIÈRES.....	142