

Rencontre Théâtre public – Théâtre privé

Identités et passerelles

En présence de Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la Culture et de la Communication, le Centre national du Théâtre a organisé, en partenariat avec le SYNDEAC (Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles), avec le SDTP (Syndicat des Directeurs de Théâtres Privés) et le Fonds de soutien au théâtre privé, une journée professionnelle afin d'explorer les pistes de collaboration entre les deux secteurs.

Rencontre théâtre public – théâtre privé

Lundi 10 octobre 2005

Théâtre de la Madeleine

<u>INTRODUCTION</u>	3
<u>Secteur public et secteur privé : définition et structuration</u>	8
<u>Histoire d'un clivage et identification des secteurs</u>	8
Aspects historiques	8
Aspects juridiques	15
Fonds de soutien au théâtre privé	19
« Cahier des charges » des réseaux publics	24
<u>Spécificités des modes de production et de diffusion</u>	26
<u>Le cas particulier de Paris</u>	37
<u>Présentation de la question parisienne et de ses différents réseaux</u>	38
<u>Exploitation des spectacles entre les secteurs</u>	38
<u>Intervention d'un représentant de la Ville de Paris</u>	49
<u>Vers un dépassement des frontières dans le domaine de la diffusion ?</u>	53
<u>Un manque de passerelles avéré</u>	53
<u>Interactions, tournées et temps du théâtre</u>	57
<u>Conclusion</u>	73
<u>Intervention de Renaud DONNEDIEU DE VABRES</u>	78

INTRODUCTION

Frédéric FRANCK

Le Théâtre de la Madeleine a une singularité. Il est, en effet, dirigé par un homme du théâtre public, Stéphane Lissner et un homme du théâtre privé, moi-même. C'est la première fois que les deux s'associent dans un lieu de création. Le Théâtre de la Madeleine est un théâtre privé. Mais je suis aussi un citoyen et en tant que tel, le théâtre public est mon théâtre. Lorsqu'il est menacé, nous avons le devoir et la vocation de le défendre et nous avons aussi la liberté de l'interroger, de le critiquer lorsqu'il s'éloigne de ses missions.

Jacques BAILLON

Le Théâtre de la Madeleine est un exemple. C'est un exemple qui rentre dans les perspectives que nous allons dessiner.

Au cours de cette journée, certaines communications et certains exposés pourront nous surprendre, mais il est absolument nécessaire que nous enrichissions notre information et nos points de vue. Nous avons demandé à Lucien ATTOUN d'introduire cette journée de travail, parce qu'il occupe, tout au long de sa carrière, une position importante et stratégique. Avec Micheline ATTOUN, il a toujours défendu à Théâtre ouvert une mission de création, de découverte des écritures, ce qui est tant dans le domaine privé que public un souci constant. Ensuite, c'est un artiste, un grand directeur et aussi un journaliste reconnu. Le nom de son émission « Profession spectateur » est assez extraordinaire, car c'est à la fois pour les artistes et pour les spectateurs qu'il y a des soucis et que des réflexions sont posées.

Introduction Lucien ATTOUN

Peut-être qu'il y a deux ans, je n'aurais pas accepté cette invitation, parce que la famille théâtre patageait en eaux troubles. Ainsi, lorsque l'on nous avait proposé un Molière d'honneur, avec Micheline, nous l'avions refusé, parce qu'on ne voulait pas entrer dans un débat qui ne nous plaisait pas. Aujourd'hui, il me semble que les choses sont en train de changer et cela, assez vite. Il y a urgence : des barrières doivent tomber. Nous n'arriverons, peut-être pas à toutes les faire tomber, mais on peut essayer de commencer à se reparler. Le débat sera peut-être vif mais doit rester courtois. On peut réapprendre à s'écouter : l'une des premières vertus du théâtre n'est-elle pas d'abord l'écoute ?

Pour ma part, je vais essayer de dégager quelques unes des idées qui traversent les esprits ces temps derniers. Comme beaucoup de présents dans ce théâtre, j'ai participé à cet antagonisme entre le théâtre privé et le théâtre public. J'oublie volontairement un autre secteur du théâtre dit privé (celui qui se revendique très clairement et simplement comme un théâtre marchand qui vous demande avant toute discussion qu'elle est la vedette ?) Aujourd'hui, nous parlons des gens qui ont une autre idée du théâtre, qu'il s'agisse d'un théâtre public ou privé. Le monde est en train de bouger assez vite. Les rapports et la pratique des uns et des autres sont en train de bouger, également. Dans notre société française, qui va dans tous les sens et dans toutes les directions, que personne ne semble maîtriser (je ne parle pas des politiques – nous savons tous que dans notre histoire bien souvent, ce sont les artistes qui ont montré la voie aux politiques) si nous ne prenons pas garde, nous allons mettre sur pied un théâtre du désarroi. N'oublions pas que le théâtre est le reflet, partiel certes, d'une société à un moment donné. Et quand la société

se bloque, on passe du mot au cri et du cri aux déchaînements. Chacun doit prendre ses responsabilités. En tous cas, à ces questions diverses, il y a nécessairement des réponses diverses, qui passent par un dialogue loyal entre nous tous. Le débat qui s'annonce devrait répondre aussi à la question de l'Europe (de l'Atlantique à l'Oural ? pour reprendre la phrase du général De Gaulle) face à l'avancée pernicieuse de la contre-réforme contre l'Europe des Lumières. Le théâtre risque d'en ressentir le contre-coup.

Comment résister ? Il faut rappeler un certain nombre de choses. Parfois, on s'est posé la question du droit à la subvention du théâtre public. Oui, je crois que les subventions sont un droit. Le problème n'est pas avec les subventions, mais avec le cahier des charges, c'est-à-dire dans le fait de remplir sa mission, de dire ce que l'on veut faire et ensuite de s'y tenir et de gérer l'argent. Parfois, ceux qui ont opté pour le service public n'ont pas toujours respecté ces règles. Mais on peut se dire qu'il faudrait éviter quelques accommodements et exiger de chacun, y compris des pouvoirs publics, que les responsabilités soient prises, s'il y a un droit, il y a un devoir. Je pense réellement que le théâtre privé, qui semble réclamer des aides, doit lui aussi se poser des questions sur les règles qu'il voudrait voir appliquer dans ce rapport entre le droit et les devoirs.

Cela étant, il y a une question que je voulais vous poser : pourquoi le théâtre privé n'existe pratiquement qu'à Paris ?

Frédéric FRANCK

Il en existe un à Lyon, le théâtre de la Tête d'or dirigé par Jacqueline Boeuf, mais les conditions d'existence d'un théâtre privé dans les grandes villes de région ne sont pas réunies.

Lucien ATTOUN

Je crois qu'à Paris, on compte une cinquantaine de théâtres qui participent au Fonds de soutien, ce qui est une manière d'être indirectement aidé par les fonds publics. Je ne le reproche pas, je trouve que c'est une bonne chose. Je me demande si l'on ne pourrait pas élargir le principe et susciter des vocations de directeur de théâtre privé dans certaines grandes métropoles de la France et alléger ainsi un peu les responsabilités du service public dans les théâtres publics en régions. C'est peut-être utopique, mais c'est une utopie à laquelle je crois beaucoup, d'autant plus que cela me paraît un juste retour de choses. Bientôt, on va fêter les 60 ans de la décentralisation. J'ai devant moi une belle préface d'un livre — que j'avais publié chez Stock — de Jean Dasté, *Voyage d'un comédien*, elle est écrite par Jeanne Laurent. Elle disait, en 1946, que par l'introduction à son budget d'une ligne en faveur de cette décentralisation, l'Etat avait reconnu que les Français qui ne résident pas à Paris ont, eux aussi, le droit de jouir du théâtre. « Ce droit ne peut, en effet, se traduire dans la réalité sans l'existence, en province, de comédiens vivant au milieu des populations pour lesquelles il travaillent ». Jeanne Laurent était alors chargée des spectacles, de la musique au ministère de l'Education nationale.

Peut-être que le ministère de l'Education nationale pourrait se souvenir de cela et se rappeler que le droit à la culture est partie intégrante du droit à l'éducation et que l'éducation participe de la liberté et de l'indépendance des citoyens. Par conséquent, au lieu de se préoccuper de faire quelques actions ponctuelles, il faudrait imaginer une vraie politique de concertation entre les deux ministères qui ne serait pas une politique alibi, parce que dans une Europe qui est toujours en

construction, il ne me paraît pas indifférent de défendre l'idée de l'identité culturelle et non pas de cette fameuse exception culturelle, dont on nous parle beaucoup. Nous le savons tous, parce que nous avons tous été ou sommes ou serons brechtiens un jour dans notre vie, quand il y a exception, c'est qu'il y a règle. Je pense qu'il faut plutôt parler de la règle que de l'exception et pour moi, cette règle, ce sont les espaces publics à la charge des Etats. Dans ce système des espaces publics, il y a l'éducation avec « l'eau, le gaz et l'électricité » pour évoquer le souvenir de Jean Vilar; il y a aussi la santé, la poste, les transports dans la continuité territoriale et la culture qui est le vécu au quotidien de chacun. Je crois qu'il faut donc cesser de parler d'exception culturelle, parce qu'un jour, il n'y aura plus d'exception et il faut défendre l'identité culturelle en Europe. Cela n'empêche pas la concurrence, qui n'est pas l'aphasie de l'individu ou du citoyen. En France, nous avons un certain nombre de choses : un régime spécial en ce qui concerne les intermittents du spectacle qu'il serait temps de remettre dans ses bons rails. C'est un exemple qui peut servir à l'Europe. De même, j'ai cru comprendre qu'il y a des exemples dans l'Europe qui pourraient nous aider dans le progrès social et dans le domaine de la pratique culturelle.

On pourrait, maintenant que l'Europe s'élargit, refaire le Théâtre des Nations, créé par A.M. Julien et surtout Claude Planson. Non pas un Théâtre des Nations parisien mais itinérant, c'est-à-dire qu'il irait chaque année dans un pays d'Europe. Une fois tous les 25 ou 30 ans, ce n'est pas un très gros effort pour un pays de participer à un échange culturel et de faire connaître ce qui se passe ailleurs. C'est une idée que je lance. Je suis de ceux qui ont fait leurs classes au Théâtre des Nations et qui y ont beaucoup appris. C'est une suggestion : un Théâtre des Nations itinérants, dans lequel pourrait, effectivement, s'associer le théâtre public et le théâtre privé. Je crois qu'ils ne seront pas antagonistes mais complémentaires. Le problème, c'est évidemment le public. Il semble que le public est toujours disponible. Je pense à cette phrase de Vilar : « Le public d'abord, le reste suit. » Je crois que la formule qu'avait employée Antoine Vitez quand il a succédé à Jean Vilar - en fait elle est de Schiller qui l'a prononcée lors d'une soirée organisée par Goethe - « le théâtre élitaires pour tous » était déjà une idée ancienne et une idée de l'Europe ; ancienne et toujours neuve.

Bien sûr, pour revenir à ce que disait Frédéric Franck, qu'il y a eu des actions par le passé et il y a un échange possible aujourd'hui. C'est vrai que cela s'est fait. Je me souviens que Gabriel Garran, qui a créé le premier Centre dramatique national de la périphérie parisienne a eu un succès immense avec *Andora*. Il ne savait pas quoi faire de ce succès. Grâce à l'amitié de Daniel Darès et aussi de celle d'Hélène Bossis, il s'est retrouvé au Théâtre Antoine-Simone Berriau. Et cela a été une suite merveilleuse. Un auteur : Jean-Claude Grumberg écrit *L'Atelier*. C'est le triomphe au Théâtre national de l'Odéon. Il y a eu des accords avec le Théâtre du Gymnase-Marie Bell. Il y a eu des accords, mais ils étaient ponctuels. Il me semble que ce sont des exemples qui devraient se renouveler plus souvent. Frédéric, nous parlions de votre père, Bernard Franck, je pense à son prédécesseur, André Barsacq. Vous savez qu'il était très préoccupé par l'idée d'un théâtre privé de qualité – il a fait connaître un certain nombre d'auteurs et de comédiens – il a eu un projet qui l'avait beaucoup travaillé : le théâtre conventionné. Il avait envie de passer un contrat avec l'Etat par lequel il s'engagerait sur un programme de qualité et mettrait la moitié des places du

théâtre de l'Atelier, bonnes et mauvaises, à la disposition d'un public moins fortuné. Pour cette moitié des places du théâtre, chaque fois qu'il vendait une place, il demandait une aide de l'Etat. C'est une idée que je rappelle aujourd'hui. Elle rejoint une autre idée que l'on connaît maintenant qui semble plaire. Je sais que la Ville de Paris fait un effort pour le théâtre privé, en donnant une place gratuite pour une place achetée. Ce qui serait intéressant, c'est que la Ville de Paris élargisse son soutien, décloisonne, qu'elle applique la mesure non seulement au théâtre privé, mais aussi au théâtre public. On peut aussi penser à subventionner directement le spectateur, comme à Athènes : il y avait le droit des pauvres, du temps d'Eschyle, Aristophane, Sophocle ou Euripide, étant entendu que le chorège assurait la production. Lorsqu'un spectateur n'avait pas les moyens d'aller au théâtre, la municipalité donnait une subvention directement au spectateur pour qu'il puisse acheter son billet. Donc, on peut peut-être imaginer que chaque place vendue à Paris serait aidée par une subvention, quels que soient le théâtre et la nature du théâtre.

Pour finir, ce qui m'intéresse, depuis toujours et plus que jamais c'est la transmission. On nous parle souvent du patrimoine. Je me souviens qu'un jour Jean Vilar m'a dit : « je n'aime pas le mot patrimoine, cela me fait penser aux notaires ». Le patrimoine existe et ce, seulement s'il est ressourcé. Pour cela, il faut penser à la transmission. D'ailleurs, à cet égard, on pourrait peut-être saluer l'initiative récente de la SACD qui a créé cette sorte de fonds de soutien pour les créations de pièces nouvelles, aussi bien dans le privé que dans le public. Il y a là une voie à suivre ; parce que si l'on n'arrive pas à jouer le rôle de passage de témoin aussi bien pour les auteurs que pour les praticiens, nous allons tout droit vers l'étranglement. De quoi a-t-on peur ? Les jeunes compagnies ne sont pas un problème, au contraire. On peut leur faire confiance. C'est le levain de demain. Il y a longtemps, assis sur cette scène de théâtre, un jeune homme de 17 ans est venu consulter Micheline Attoun et Lucien Attoun pour savoir comment diriger un théâtre. Ensuite, il a créé le Théâtre mécanique. Et puis, il a fait le chemin que vous savez. C'était Stéphane Lissner. Ici-même, avant d'être directeur de ce Théâtre de la Madeleine, il avait présenté le "*printemps du théâtre*". Il y avait de jeunes auteurs, de jeunes compagnies. Je me souviens d'avoir été agressés Micheline et moi par le directeur du théâtre qui était venu voir cet auteur dont nous parlions tout le temps et qu'il avait détesté. Il s'agissait de la pièce d'un jeune auteur metteur en scène qu'à l'époque, Théâtre ouvert était seul à soutenir ou presque : Jean-Luc Lagarce et cela s'est passé au Théâtre de la Madeleine en 1987. Les passerelles sont possibles. Il est temps de les monter dans l'urgence. Il est temps aussi, de se remettre en question, des créateurs aux critiques, parce que l'on ne parle pas assez du rôle de la critique. Elle est confrontée à des problèmes internes réels. Il faudrait organiser un certain nombre de journées pour que la maison du théâtre soit effectivement remplie de plusieurs demeures pour le plaisir des publics. Aujourd'hui, il y a bien des théâtres et des publics, en effet.

J'ai déjà cité Vilar et en cette année du 60^e anniversaire de la décentralisation, je voudrais le citer une fois encore (en me référant au livre publié chez Stock, *Mot pour mot*) puisqu'il résume d'une certaine façon le débat d'aujourd'hui : "Avignon, eh bien, c'est le théâtre de Poche en plus grand".

Enfin — c'est une confidence — je fais souvent un rêve. C'est obsessionnel. J'ai encore rêvé que durant quelques jours, dans tous les théâtres de France, il y avait une pancarte sur les portes « fermé pour cause de réflexion ».

Applaudissements.

Jacques BAILLON

Beaucoup des questions posées seront réintroduites dans l'exposé de Pascale Goetschel lors de la première table ronde de la matinée, car c'est une historienne qui va faire une petite histoire du théâtre privé et du théâtre public.

Secteur public et secteur privé : définition et structuration

Table ronde animée par Pierre Notte, auteur et journaliste.

Pierre NOTTE

Je vais vous présenter les intervenants de cette table ronde. Pascale GOETSCHER est historienne au Centre d'histoire sociale du XX^{ème} siècle – Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Elle va intervenir autour de l'histoire du théâtre et va résumer les grands tournants de l'histoire du théâtre pour identifier plus clairement les secteurs privé, public, les enjeux de cette guerre, dont on parle toujours. Véronique Bernex, spécialiste des questions juridiques au Centre national du Théâtre interviendra autour du clivage d'un point de vue juridique pour dissocier clairement les aspects juridiques des deux secteurs. Gérard Maro, directeur du Théâtre de l'Oeuvre et Secrétaire général de l'Association pour le fonds de soutien au théâtre privé, expliquera les règles du Fonds de soutien au théâtre privé et son évolution. Le Fonds de soutien est constitué par la Ville de Paris, l'Etat et la taxe fiscale prélevée sur les recettes des billetteries des théâtres privés. Daniel Ramponi directeur du Manège - Scène nationale de la Roche sur Yon, représentant du Syndéac, évoquera le cahier des charges, les responsabilités et les enjeux du secteur public. Frédéric Franck, codirecteur du Théâtre de la Madeleine avec Stéphane Lissner, évoquera avec André Mondy, administrateur du Théâtre national de Chaillot, les spécificités des modes de production et d'administration de projets publics ou privés.

Histoire d'un clivage et identification des secteurs

Aspects historiques

Pascale GOETSCHER

Distinguer théâtre public et théâtre privé relève aujourd'hui d'une espèce d'évidence. Les deux secteurs, irréductibles l'un à l'autre, s'opposeraient comme s'oppose le fonctionnaire au salarié du privé, l'entreprise nationale à l'entreprise privée, le bénéficiaire des subsides publics à l'entrepreneur livré seul aux lois du marché. Or la question que se pose l'historienne est de savoir comment s'est constitué ce phénomène, et si l'on peut faire une histoire de la scission entre théâtre public et théâtre privé. De fait, deux secteurs se sont construits côte à côte, et c'est à une rapide reconstitution que l'on voudrait ici procéder. Cependant, si la construction institutionnelle des deux secteurs est indéniablement distincte, le clivage paraît beaucoup plus marquant encore dans les représentations que le théâtre privé et le théâtre public se font l'un de l'autre, même si la réalité est, de loin, bien plus complexe.

Quid d'abord du théâtre public ? Le terme de théâtre public n'est pas ou peu utilisé avant la Libération, pas plus d'ailleurs que celui de théâtre subventionné. Pourtant, existent depuis la fin du XVII^{ème} siècle des théâtres dont l'activité dépend de l'État. Au début du XIX^{ème} siècle, ces théâtres officiels sont au nombre de trois : Opéra, théâtre français, Odéon. Sous la Restauration, les salles soutenues par les subsides publics prennent le nom de grands théâtres, opposés aux théâtres secondaires et aux spectacles de curiosité. S'il y a alors financement public, c'est bien parce que le théâtre contribue à assurer, comme c'était le cas pour la Comédie Française en 1680, le prestige national. C'est ce qui correspond à ce que Pascal Ory appelle dans sa description de la politique culturelle de l'État, la

« ligne monarchique ». Or, ce secteur des grands théâtres reste longtemps réduit. Sous la III^{ème} République, il est limité à 4 : Comédie Française, Opéra, Opéra-comique, Odéon.

Deux remarques peuvent être formulées à partir de ce constat initial : le phénomène des théâtres nationaux ou subventionnés par l'État n'est pas uniquement français. On trouve des théâtres de cour en Allemagne, des théâtres royaux italiens, etc. Seule exception : l'Angleterre. Deuxième remarque : le secteur public ne peut être réduit à l'aide de l'État. Des théâtres en province ont d'abord vu leur essor grâce aux représentants du roi, intendants et gouverneurs au XVIII^{ème} siècle, puis, dans la deuxième moitié de ce siècle et surtout au XIX^{ème}, grâce aux municipalités, mais aussi à des personnalités qui jouent localement les mécènes, ainsi qu'à des investisseurs privés. En province, le système est mixte. L'État choisit par le truchement du Préfet un directeur de théâtre en accord avec les municipalités et au nom d'une certaine conception de ce que l'on pourrait appeler le service public, l'État fixe le nombre de troupes sédentaires en 1806-1807 et, plus intéressant encore, les parcours des troupes itinérantes afin qu'il n'y ait pas une trop grande incohérence de l'offre théâtrale. Là, la scission entre théâtre public et théâtre privé n'est pas aussi forte que l'on aurait pu l'imaginer.

Au début du XX^{ème} siècle, les difficultés financières du secteur dramatique provoquent l'émoi des professionnels du secteur dramatique et de plus en plus de regards se tournent vers les pouvoirs publics pour trouver du soutien. Plusieurs enquêtes sont organisées dans le cadre de l'administration des Beaux-arts, qui dépendent du ministère de l'Instruction publique. Elles soulignent la faiblesse du système français par rapport aux exemples autrichiens et allemands, où de grands théâtres populaires sont subventionnés par le biais d'associations de spectateurs. S'ajoutent à ces inquiétudes le fait que les municipalités ont tendance, dès avant la Première guerre mondiale, à réduire les subventions qu'elles versent à leur théâtre. Ce phénomène est amplifié après le conflit, d'autant que la concurrence du cinéma et du music-hall se fait chaque jour plus âpre. Quand il y a soutien de l'État, il est réduit et ce n'est pas la subvention qui est accordée en 1920 au Théâtre national ambulant-Théâtre national populaire de Firmin Gémier qui contredit cet état de fait. Il ne saurait guère en être autrement dans la mesure où peu d'artistes et d'hommes politiques sont favorables à la subvention, soit parce qu'elle porterait atteinte à la liberté de création (Romain Rolland), soit parce que le théâtre ne saurait être autre chose qu'un pur divertissement.

L'intervention des pouvoirs publics dans le théâtre gagne cependant du terrain tout au long du XX^{ème} siècle. Quatre temps peuvent être repérés. Le Front populaire, mû par l'idée de popularisation culturelle, a pris des mesures qui relèvent de ce que Pascal Ory appelle la « ligne démocratique ». Dans un contexte de « crise » dénoncé par la profession, quelques tentatives sont faites pour aider à faire accéder le plus grand nombre de gens à l'art dramatique. Parmi ces mesures on peut citer : les mises en scène de grands spectacles (*14 juillet* de Romain Rolland...), l'augmentation de la subvention au théâtre de l'Odéon, le fait d'adjoindre les metteurs en scène du Cartel à Bourdet à la Comédie Française, la subvention de certaines troupes par le biais de la radiodiffusion nationale ou du théâtre d'essai lors de l'Exposition universelle de 1937. L'ensemble demeure cependant limité, pour des raisons financières et parce que le Sénat s'oppose systématiquement à toute réforme, notamment en 1938.

Deuxième étape : le Régime de Vichy. Il eut son rôle à jouer en matière d'extension du secteur public, non au motif de la popularisation culturelle

invoquée par le Front populaire, mais au nom de la double idée du régionalisme et de la régénération du pays. Ainsi, l'État renforce son administration ; il subventionne également des troupes itinérantes par l'intermédiaire d'une association qui s'appelle « Jeune France ».

Mais, c'est à la Libération que se met en place un secteur public du théâtre plus vaste. Je voudrais faire la remarque qu'au même moment, s'édifient les *teatri stabili* en Italie, et que l'on pourrait faire le parallèle. Le théâtre est promu au rang de « service public » culturel, dans ces années de refonte du pays sur fonds de nationalisations et de planification. À l'idée de démocratisation culturelle, s'en superpose une autre, que l'on va notamment trouver dans les injonctions faites par Jeanne Laurent aux théâtres subventionnés par l'État en province, l'idée d'aménagement du territoire et d'accompagnement vers un meilleur encadrement de la profession. De ces orientations, vont découler toute une série de mesures : l'ordonnance de 1945 sur les entreprises de spectacles qui assainit l'entrée dans la profession d'entrepreneurs de spectacles (mesure réclamée haut et fort entre les deux guerres), la nomination de Jean Vilar au TNP, la création de 5 centres dramatiques nationaux, dont le Centre dramatique de l'Est et la Comédie de St Etienne, qui oeuvrent sur de larges zones de prospection. C'est un théâtre qui se veut de qualité élevée. S'il n'existe pas de cahier des charges à proprement dit, des injonctions fortes sont livrées en termes de créations, de répertoire, de représentations et de prospection du territoire. Il est, à ce propos, intéressant de noter que Jeanne Laurent, en 1949, pestait déjà contre le Centre dramatique de l'Est, constatant qu'il avait tendance à délaisser les petites localités au profit des plus grandes. Cette politique comporte d'autres mesures : le concours des jeunes compagnies, l'aide à la première pièce, etc. Tout cela se conçoit dans un mouvement porté par les mouvements d'éducation populaire et les mouvements de jeunesse.

Quatrième temps : la V^{ème} République. Quand Malraux arrive, la priorité, dans les discours, est donnée au théâtre. Dans les faits, les subventions sont augmentées, le nombre de CDN est revu à la hausse, par exemple Planchon à Villeurbanne intègre le système, le TEP également. Le Fonds de soutien au théâtre privé est créé en 1964. Quelques maisons de la culture sont fondées, avec, la plupart du temps, et pour des raisons d'opportunité, des hommes de théâtre à leur tête. C'est donc un secteur qui s'accroît. Pourtant, il rencontre deux difficultés. La première tourne autour du fait que la construction d'équipements l'emporte sur l'aide à la création. En ce sens, les maisons de la culture, conçues essentiellement comme des équipements, des institutions polyvalentes, tendent à noyer le théâtre. L'autre difficulté se trouve dans la multiplication des niveaux de subvention : pour éviter que le secteur subventionné engloutisse des fonds trop exorbitants, des troupes permanentes sont instituées, avec un niveau de subvention de l'État inférieur et une contribution des collectivités territoriales plus importante. Ce nouveau label introduit donc des inégalités au sein des établissements de la décentralisation. Parallèlement, des villes envisagent une décentralisation moins dépendante des pouvoirs centraux. C'est ce qu'exprime la Fédération nationale des centres culturels communaux dans les années 1960. Il faut aussi songer aux mairies communistes qui édifient en banlieue parisienne leurs propres théâtres et entendent faire un théâtre à la fois social et de qualité, pouvant concurrencer les théâtres soutenus par l'État.

Cependant, on va assister après 1968, alors que la sociologie du théâtre met en évidence la limite de la démocratisation théâtrale, à une série de mutations. La

première d'entre elles consiste à rationaliser le système public : le TNS et le TEP deviennent des établissements publics industriels et commerciaux ; la catégorie des troupes permanentes disparaît sous Jacques Duhamel en 1972 ; des contrats triennaux de décentralisation sont créés la même année avec un cahier des charges sur le nombre de représentations, le secteur de diffusion, etc. L'heure est aussi à la recherche d'entente avec les collectivités locales dans le cadre de chartes comme au développement de structures plus petites, plus polyvalentes et plus souples, bénéficiant de financements multiples. Même si les ruptures sont importantes en termes d'extension de la définition de la chose théâtrale et de professionnalisation du secteur, les mesures prises sous le ministère de Jack Lang s'inscrivent dans le même processus : il augmente le nombre de compagnies subventionnées, complète le réseau des centres dramatiques nationaux, avec des théâtres nationaux de région ainsi que des centres dramatiques régionaux, il accroît considérablement la subvention des théâtres nationaux, il passe convention avec des collectivités territoriales, notamment pour toute une série de structures intermédiaires.

S'est donc mis en place un système devenu de plus en plus complexe, à la fois pyramidal et éclaté, comprenant des théâtres nationaux, des centres dramatiques nationaux et régionaux, des scènes nationales qui regroupent depuis 1992 les Maisons de la culture, les centres d'action culturelle et les centres de développement culturel. Il faut y ajouter des scènes conventionnées ainsi que des compagnies indépendantes, dont une partie de plus en plus nombreuse depuis 1981 est aidée. L'objectif du Ministère tourne aujourd'hui autour d'une aide d'environ 600 compagnies. L'ensemble participe d'une très nette professionnalisation du secteur. C'est donc un système tentaculaire qui s'est constitué, par superposition de strates, avec le risque évident d'une visibilité moins grande.

Face à cela, le secteur privé théâtral s'édifie selon des modalités différentes. Le mouvement d'ensemble est celui d'une lente libéralisation. Le système des privilèges a longtemps rendu impossible la pratique du théâtre parlé ou chanté en dehors des théâtres qui disposaient de telles prérogatives. Quant à la censure officiellement instituée en 1701 – et qui perdurera jusqu'en 1906 –, elle pèse fortement sur le contenu des pièces. Le théâtre privé était donc surtout un spectacle de foire. Des loges, salles en bois démontables, étaient construites à la hâte afin que les troupes puissent pratiquer danse sur corde, acrobaties ou jeux de marionnettes, parfois petites comédies. Vers la fin du XVII^{ème} siècle, ces compagnies de rue représentent un véritable danger pour les troupes à privilèges, d'autant qu'elles déploient des trésors d'imagination pour contourner les interdits : on leur interdit de dialoguer, elles utilisent le monologue ; on leur interdit de chanter, elles font des pièces à écriteaux, etc. L'opéra finit par monnayer son privilège et se fait jouer par d'autres compagnies. Et, si la Comédie Française est un moment parvenue à faire interdire la comédie dans les théâtres de foire, avec le retour des Italiens sous la Régence, la situation s'assouplit et les théâtres prolifèrent de 1716 à 1789. En outre, les théâtres se sont déplacés progressivement au XVIII^{ème} siècle de la foire St Germain au boulevard du Temple, plus connu sous le vocable « boulevard du crime », tant les crimes perpétrés sur scène, dans les mélodrames qui s'y jouent massivement dans le premier quart du XIX^{ème} siècle, y sont nombreux. On assiste donc, à partir du XVIII^{ème}, et dès avant la Révolution française, à une libéralisation progressive du secteur théâtral. C'est ce que Pascal Ory appelle la « ligne libérale », ancrée entre la « ligne monarchique »

et la « ligne démocratique ». Avec le développement du goût du public pour le divertissement, le pouvoir monarchique favorise en effet l'implantation du théâtre, et donc la concurrence, sur les boulevards et au Palais-royal, suivant en cela le lent et progressif mouvement de sape des privilèges entamé avant la Révolution. Cette libéralisation est amplifiée en 1791 par la liberté donnée au théâtre. Un décret autorise : « tout citoyen à élever un théâtre public et à y faire représenter des pièces de tous genres ». Malgré des coups de frein, notamment sous l'Empire qui diminue le nombre de salles, le nombre de scènes se multiplie très rapidement. C'est le cas sous la Restauration, après 1830, sous la Monarchie de Juillet, avec l'abolition, au moins théorique, de la censure, ou en 1848. Les genres les plus vivants sont alors le mélodrame, le vaudeville ou le drame romantique. Mais la date essentielle dans cette marche vers une plus grande liberté est celle de 1864. Elle correspond à la fin définitive des privilèges. Cette décision du Second Empire, souvent occultée par l'autre mesure importante de destruction de plusieurs théâtres du « Boulevard du Crime », se traduit par une multiplication des théâtres et des aventures théâtrales avec une évolution progressive vers ce que l'on appelle le « combination system », c'est-à-dire des tournées autour de vedettes que les villes s'empressent d'accueillir. Elle répond à une évolution des goûts du public, friand de divertissements urbains. Cependant, ce mouvement de libéralisation est aussi relayé par la fondation de scènes alternatives qui essaient d'échapper au théâtre commercial, produit de la première libéralisation. Le théâtre privé est donc en même temps le lieu du théâtre de divertissement, dont on pense qu'il va rapporter, mais en même temps, il est aussi le lieu, notamment au moment de « l'invention » de la mise en scène, à partir des années 1880, de la novation. La libéralisation aboutit bien à la constitution d'un secteur ambivalent.

Le secteur privé se caractérise également par des situations économiques disparates : les faillites sont nombreuses - les incendies constituent, par exemple, au XIX^{ème} siècle une véritable plaie -, mais il existe aussi de belles réussites financières. Ainsi, alors que la crise du théâtre est régulièrement dénoncée depuis la fin du XIX^{ème} siècle, des théâtres peuvent afficher une insolente bonne santé alors que d'autres subissent des changements de direction multiples et accumulent les déboires. C'est le cas notamment dans les années 1890. Une remarque identique peut être faite pour les années 1920, qui voient s'accumuler les plaintes des directeurs de théâtre contre le droit des pauvres (taxe reversée à l'assistance publique) institué en 1699. Et pourtant, les années 1920, c'est le moment où se développe le théâtre dans le cadre des casinos qui bénéficient d'une législation spéciale, et où s'édifient de nombreux petites théâtres qualifiés parfois de « petites bonbonnières », dont le Théâtre de la Madeleine ouvert en 1924. La tension est, en revanche, plus réelle dans les années 1930, accrue par les conséquences de la crise économique mondiale. Un article de *Paris-bleu* en 1931 invoquait ainsi : « Supprimez-nous la taxe d'État, les taxes municipales, le droit des pauvres et nous vivrons enfin ! ». Les villes se tournent vers l'État, menacent de ne plus subventionner. Elles le font déjà beaucoup moins depuis la Première Guerre mondiale. Ce problème réel, et qui incite les responsables de théâtre à se tourner vers les pouvoirs publics pour leur demander aide et assainissement de la profession, se retrouve dans les années 1940 et 1950. De fait, plusieurs théâtres disparaissent (le Théâtre des Noctambules, le Théâtre de Lutèce) après guerre. Pourtant, un théâtre de boulevard florissant persiste, favorisé, entre autres, par l'ordonnance de 1945. De nouvelles difficultés sont invoquées depuis les années soixante-dix, liées à la concurrence, moins du cinéma comme avant guerre, que de

la télévision. Mais certaines pièces connaissent d'immenses succès (cf. *Boeing-Boeing*), de grosses productions amènent un public nombreux (cf. celles de Robert Hossein) et, à la télévision, la série d'émissions de divertissement théâtral, *Au théâtre ce soir*, joué au théâtre Marigny, constitue pour un nombre important de téléspectateurs, jusqu'à sa disparition au milieu des années 1980, un rendez-vous incontournable. Bref, alors que la situation est souvent plus contrastée qu'il n'y paraît au premier abord, il existe bien une sorte de serpent de mer du thème du théâtre privé en crise. Je voudrais juste vous citer Jacques Debû-Bridel qui clame en 1949 : « c'est partout le marasme » et en 1959, on en appelle au ministère des Affaires culturelles : « Nous nous permettons de lui demander d'user de son autorité pour que le gouvernement prenne les mesures qui, seules, peuvent encore sauver les théâtres privés du désastre ».

En définitive, deux systèmes se sont construits l'un en face de l'autre avec des différences organisationnelles fortes. Mais le clivage se repère aussi et surtout dans l'histoire des représentations, chaque « camp » produisant son lot d'idées reçues, qui amplifient, et parfois, créent les antagonismes.

Ainsi, les critiques sont récurrentes vis-à-vis du théâtre subventionné par l'État. Au moins depuis qu'il existe, le théâtre subventionné fait l'objet de critiques, moins depuis 1680 d'ailleurs, que depuis l'émergence d'une opinion publique au XVIII^{ème} siècle. La critique porte notamment sur le contenu et la forme : les théâtres d'État sont des lieux où l'on s'ennuie. Et, si la bonne société avait sa loge à la Comédie Française, elle y venait le plus rarement possible. Le public grogne contre les classiques joués avec emphase et raideur. Ces critiques, que, toute proportion gardée, peuvent se retrouver aujourd'hui à propos de certains théâtres nationaux, émanent aussi des acteurs ou des auteurs. C'est le cas pour les auteurs de drames romantiques qui ne parviennent pas à se faire jouer à la Comédie Française, ou de certains acteurs, Marie Dorval par exemple. Entre les deux guerres, le répertoire de la Comédie Française est jugé usé par les Quatre du Cartel, appelés cependant aux côtés de Bourdet sous le Front populaire. L'inadéquation du répertoire est une critique régulièrement formulée, et elle ne manquera pas de toucher les Centres dramatiques nationaux créés après la Libération. Jacques Hébertot dénonce ainsi en 1952 dans *Paris presse* : « Que l'on nous fiche la paix avec *L'École des femmes* présentée à Plougastel ou avec des japonaiseries jouées à Yssingaux ».

La subvention apparaît souvent comme le pire des mots. Des plaintes peuvent être repérées dès 1840, et sans doute avant. Certains théâtres subventionnés sont accusés de mauvais goût, de modernisme, d'atteinte aux bonnes mœurs. D'autres sont contestés au nom de la perte de liberté. Victor Hugo explique que « la subvention, c'est la sujétion ; tout chien à l'attache a le cou pelé », mais la réclame en d'autres circonstances. Au début du siècle, Romain Rolland, qui est pourtant le partisan du théâtre du peuple, est l'un de ceux qui critiquent avec le plus de virulence le recours à la subvention : « Je n'ai pas besoin de dire de quel côté s'est rangé l'État. L'État, par définition, et si paradoxal qu'il semble, est toujours du côté du passé. (...) C'est le rôle de l'État de pétrifier tout ce qu'il touche, de faire de tout idéal vivant un idéal bureaucratique. » Quelques années plus tard, Jacques Copeau ne dira pas autre chose.

Cependant, c'est au moment où la notion de théâtre comme « service public » prend de l'ampleur, que la subvention de l'État est véritablement brandie comme un épouvantail. Lorsque les Centres dramatiques nationaux furent créés, et alors que leur subvention fut d'emblée très réduite – Robert Abirached l'a très bien

montré –, les premières critiques portèrent sur le fait que ces théâtres coûtaient trop cher à l'État. L'État, expliquaient certains rapports de la fin des années 1940, devait se désengager au plus vite. Plus tard, lorsque la subvention est soupçonnée d'alimenter la subversion communiste dans les années 1950, en pleine guerre froide, plusieurs parlementaires n'hésitent pas à monter au créneau. Cette méfiance se retrouve bien évidemment après 1968. Peut être cité, à ce propos, et même s'il s'agit surtout d'une anecdote, le propos de Maurice Druon en 1973 : « Que l'on ne compte pas sur moi pour subventionner de préférence des expressions dites artistiques qui n'ont d'autre but que de détruire les assises et les institutions de notre société. Les gens qui viennent à la porte de ce Ministère avec une sébile dans une main et un cocktail Molotov dans l'autre devront choisir. » Avec l'arrivée de Jack Lang, la politique théâtrale est de nouveau fustigée : la subvention est attaquée pour participer à la dilution du théâtre dans une série de formes nouvelles éloignées des formes théâtrales classiques. On peut songer ici aux attaques de Marc Fumaroli.

A l'inverse, le théâtre privé est aussi victime de toutes les suspicions. Sous le Second Empire, assimilé au monde des demi-mondaines et de l'affairisme, il n'a pas toujours bonne presse. Les critiques portent aussi sur le jeu des comédiens accusés de ne pas savoir déclamer. Avec le passage dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle aux tournées avec vedettes, les montages financiers sont fortement montrés du doigt. L'accusation de mercantilisme est, d'ailleurs, l'une de celles qui est à l'origine de la création du Vieux Colombier en 1913. Jacques Copeau écrivait dans *Comoedia* en 1936 : « le théâtre a besoin d'être décabotinisé, désembourgeoisé, désencanaillé Et il a besoin d'être organisé. » On peut en outre noter que, tout au long de l'entre-deux-guerres, ce soupçon porté sur le théâtre mercantile est parfois teinté d'antisémitisme. À la Libération, les Centres dramatiques nationaux se construisent en partie contre les tournées Baret et Karsenty, et leur répertoire faisant la part belle à l'opérette. Dans les années 1960 et 1970, les deux secteurs théâtraux n'hésitent pas à opposer leurs publics : public des théâtres subventionnés par l'État ou les municipalités, des maisons de la culture lorsqu'il y en a une, taxé d'intellectualisme par les partisans d'un certain théâtre privé ; public du théâtre dit de boulevard accusé d'être « petit-bourgeois » par les fidèles des théâtres aidés.

Deux mondes s'opposent donc. Cette opposition, réelle sur le plan institutionnel, souvent visible dans l'architecture et la conception des lieux de théâtre, repérable dans les représentations, repose cependant sur des distinctions en partie artificielles. Quatre peuvent être repérées :

-les répertoires apparaissent, à l'analyse, moins scindés qu'il n'y paraît : au XIX^{ème} siècle, les auteurs romantiques seront joués à la Comédie Française. Quant aux années 1940 et 1950, si l'opérette et certains auteurs (Ionesco, Beckett, Audiberti) demeurent l'apanage des petits théâtres de la Rive gauche, certains auteurs sont partagés par les deux secteurs de théâtre (Dürenmatt, Pirandello, Garcia Lorca, Brecht même).

-les allers et retours des acteurs entre théâtre public et théâtre privé sont nombreux. Si longtemps le mépris mutuel des comédiens des deux secteurs fut réel, les uns et les autres ne délaissèrent pas pour autant le secteur dont ils

n'étaient pas originaires. Ces circulations ne se limitent d'ailleurs pas à un va et vient schématique entre le privé et le public. D'autres éléments interviennent : la radio, le cinéma, aujourd'hui la télévision (cf. Annie Girardot, Georges Descrières ou Philippe Toretton).

-les publics des deux secteurs sont moins opposés que les discours ou les enquêtes statistiques ne peuvent le faire paraître. C'était déjà vrai au XIX^{ème} siècle lorsque l'étudiant ou le notable pouvaient fréquenter le théâtre de la Porte-Saint-Martin comme la Comédie-française. C'était vrai entre les deux guerres où les spectateurs passaient de l'Odéon au Châtelet, après guerre où ils pouvaient fréquenter les petits théâtres comme le TNP, aujourd'hui où le public circule aisément des théâtres d'arrondissement financés par la ville de Paris aux théâtres nationaux, y compris à la Comédie-française, longtemps considérée comme un théâtre peu ouvert aux novations. Enfin, il faut souligner que, pour le spectateur moyen, le statut du théâtre dans lequel il assiste, pour un soir, à une représentation n'est généralement pas connu. En toute « naïveté », il navigue donc entre des théâtres publics et privés.

-L'opposition au titre de la subvention peut être jugée en partie factice. Si les théâtres privés ne bénéficient pas de subvention proprement dite, ils n'échappent pas à tout système d'aide. Ainsi, la période des années 1940 et 1950 connue pour être celle du marasme des théâtres privés est, en réalité plus complexe. Des crédits ont été débloqués dès 1941 et multipliés deux ans plus tard. Des théâtres parisiens ont pu obtenir des subventions sous la IV^{ème} République, période durant laquelle les aides se sont multipliées (aide à la première pièce, commission des jeunes compagnies, en 1951, théâtre pour enfants en 1952, théâtre et enseignement en 1953). Certes, il faudra attendre 1964 pour la création d'un fonds de soutien au théâtre privé mais le débat a été entamé sous le précédent régime.

Il n'en demeure pas moins que les deux secteurs se sont construits l'un en face de l'autre et qu'ils reposent sur des organisations distinctes. En témoigne la distinction entre organisations professionnelles. L'illustre aussi le sentiment d'appartenir à l'une des deux familles. Ceci est si vrai, et nous terminerons sur ce point, que le plus grand des paradoxes, est que les critiques les plus virulentes ont émané de chacun des deux camps. On n'est jamais mieux châtié que par les siens !

Aspects juridiques

Véronique BERNEX

Les aspects juridiques du clivage renvoient évidemment à un vaste sujet. Le but est donc de mettre en évidence les principales caractéristiques du théâtre public et du théâtre privé, tant du point de vue de leur structuration, que de celui de leur mode de gestion et de leur financement.

Ces deux secteurs se révèlent complexes : complexité des labels, des lieux, et de leurs modes de gestion dans le secteur public ; complexité dans la définition du secteur privé et de son mode d'organisation à travers, notamment, l'action de l'Association pour le soutien du théâtre privé.

Une présentation de ces deux secteurs passera donc par une définition de leur étendue et de leur périmètre ainsi que de leur mode de gestion et de financement.

Identification des secteurs et de leur périmètre.

L'opposition classique entre théâtre public et théâtre privé laisse supposer que ces deux secteurs regroupent à eux seuls l'activité théâtrale française. Cela consisterait à classer dans la catégorie du théâtre public l'ensemble théâtres subventionnés et à considérer comme relevant du secteur privé l'ensemble des théâtres fonctionnant uniquement sur la base de leurs ressources propres. Or, le clivage cristallise un débat plus large qui appelle 3 observations.

- Premièrement, le débat transcende le théâtre comme lieu d'où l'on voit (salle, lieu) pour englober une multitude d'intervenants qui peuvent se révéler différents d'un secteur à l'autre. Ainsi, la figure du tourneur s'impose, dans le secteur privé, aux côtés des théâtres privés. Entrepreneurs de spectacles en tournée qui ne disposent pas de lieux fixes, ils relèvent de la licence de 2^{ème} ou 3^{ème} catégorie selon qu'ils ont ou non la qualité d'employeur. Ils diffusent en province les spectacles présentés à Paris et selon le cas, ils peuvent prendre part à la production du spectacle. Ils sont regroupés pour la plupart au sein du SNES (Syndicat national des entrepreneurs de spectacles) et relèvent de la convention collective étendue des entrepreneurs de spectacles, artistes dramatiques, lyriques, chorégraphiques, marionnettistes, de variétés et musiciens.

Là où les figures de la compagnie (producteur) et du théâtre (diffuseur) apparaissent donc clairement dans le secteur public, c'est plutôt les figures du théâtre (producteur) et du tourneur (diffuseur) qui ressortent le plus clairement dans le secteur privé. Ainsi, le tourneur, agit comme un partenaire incontournable des théâtres privés là où le secteur public confie davantage la diffusion de ses spectacles à une personne travaillant très souvent en interne. En réalité, les montages de production et de diffusion sont plus complexes et loin d'être aussi schématiques que ça, mais force est de constater que cette différence dans le mode de fonctionnement apparaît clairement et semble véritablement participer de ce clivage entre théâtre public et théâtre privé. Cette question du mode de production et de diffusion des spectacles est en plein cœur de la discussion menée aujourd'hui. Les schémas privés et publics sont-ils à ce point différents qu'ils empêchent un quelconque rapprochement des deux secteurs que ce soit au stade de la production ou de l'exploitation ?

- Deuxièmement, le débat est plus large qu'une simple opposition entre secteur subventionné et secteur non subventionné en ce qu'il inclut des intervenants à la périphérie de ces deux modes de financement.

Pour ce qui est du secteur dit "public", l'exemple des compagnies est intéressant. Celles-ci peuvent bénéficier d'une aide à la production, en dehors de tout conventionnement, ce qui leur octroie une aide ponctuelle qui ne les place donc pas de manière permanente dans le secteur dit « public ». Ainsi, on peut dire que les structures qui ne bénéficient pas d'un soutien à long terme bascule en quelque sorte de manière artificielle dans le secteur du théâtre public. On retrouve cette imprécision dans le champ d'application des conventions collectives étendues du secteur du spectacle vivant. L'ensemble des structures subventionnées, qu'il s'agisse de lieux ou de compagnies, relève de la convention collective des entreprises artistiques et culturelles, à l'exception d'organismes publics tels que les Théâtres nationaux et les théâtres municipaux en régie directe qui, du fait de leur statut, relèvent de réglementations particulières. Cette convention collective s'applique de manière étendue aux entreprises artistiques et culturelles *subventionnées directement* par l'Etat et/ou les collectivités territoriales. Inversement, la convention collective des entrepreneurs de spectacles s'applique

de manière étendue aux entreprises de spectacles *non subventionnées* par l'Etat et/ou les collectivités locales qui organisent des tournées. La convention collective des entreprises artistiques et culturelles ne précisant pas davantage la durée du subventionnement, se pose alors la question de savoir de quelle convention collective relève une compagnie aidée au projet, sur une saison.

Pour ce qui est du "théâtre privé" cette fois, il semble que ce à quoi cette expression fasse aujourd'hui référence ne corresponde pas exactement à la définition du théâtre privé, construite par opposition au secteur public. Un théâtre privé est une entreprise qui assume sans subvention les charges d'exploitation des spectacles qu'elle présente et dont aucun membre de sa direction n'est nommé par une collectivité publique. Cette définition n'est pas tout à fait exacte dans la mesure où l'expression « Théâtre privé » renvoie aujourd'hui à la cinquantaine de théâtres soutenus par l'Association de soutien au théâtre privé. Dans ce cadre, ces théâtres perçoivent des fonds publics à travers les aides affectées au Fonds de soutien pour le théâtre privé. Cette remarque met en évidence le fait que la catégorie des théâtres privés ne regroupe pas l'ensemble des salles de spectacles non subventionnées. Certaines d'entre elles fonctionnent sans les aides mises en place dans le cadre de l'ASTP, d'autres relèvent, du fait de leur programmation, des aides du Centre national de la chanson, de la variété et du jazz.

- Troisièmement, le débat transcende le théâtre en tant que discipline puisque c'est plus généralement des spectacles dramatiques, chorégraphiques et lyriques dont il est question et ce, par opposition avec le secteur des variétés. La distinction a été apportée par un décret et un arrêté du 4 mai 1986. A l'heure actuelle, la définition de ces 2 catégories de spectacles est apportée par le décret du 4 février 2004 pris en application des articles 76 et 77 de la loi de finances rectificative pour 2003.

Quels sont les modes de gestion et de financement des deux secteurs ?

Avant de présenter les différents rapports que peuvent entretenir le secteur public et le secteur privé avec les pouvoirs publics, je dirai tout d'abord et de manière assez rapide que l'ensemble du secteur du spectacle vivant, qu'il soit considéré comme relevant du secteur public ou du secteur privé, exerce son activité dans le cadre de la réglementation relative à la licence d'entrepreneurs de spectacles (ordonnance du 13 octobre 1945 modifiée). Cette réglementation confie le soin à la DRAC, représentant de l'Etat en région, d'attribuer les autorisations nécessaires à l'activité d'entrepreneur de spectacles, qu'il s'agisse d'une activité d'exploitant de salles et de lieux, de diffuseur, d'entrepreneur de tournées ou de producteur. En cas de non respect de la réglementation relative à l'exercice d'une activité de spectacle professionnelle, la licence peut être retirée à la structure, ce qui rend interdite la continuation de l'activité. Cette réglementation marque donc la volonté de l'Etat d'intervenir, dans le secteur privé comme dans le secteur public, en réglementant le secteur professionnel du spectacle vivant.

Au-delà de cette réglementation générale, les liens que peuvent entretenir les pouvoirs publics entre les deux secteurs sont totalement différents. Le secteur public est marqué par un réseau complexe d'institutions aux labels et aux statuts différents. Le secteur du théâtre privé est, quant à lui, marqué par l'aide spécifique apportée par l'Association de soutien au théâtre privé.

- Quels sont les modes de gestion du secteur public ? L'action de l'Etat en matière de spectacle vivant se traduit par la reconnaissance de missions de service public du spectacle vivant dont la gestion est confiée à de nombreuses structures qui relèvent, selon le cas, d'un mode de gestion public ou d'un mode de gestion privé.

Ce choix dépend du degré de maîtrise que la collectivité de rattachement souhaite garder sur ses équipements¹. Ces structures se caractérisent pour certaines par le fait qu'elles ont à leur tête des directeurs nommés par le Président de la République (TN), par le Ministre (CDN) ou recevant son agrément (SN). Toutes, en revanche, sont liées à l'Etat et ou aux collectivités territoriales de manière différente et notamment par des conventions ou des contrats de caractère pluriannuel qui définissent leurs activités.

Dans le spectacle vivant, on retrouve deux formes de gestion publique : la régie personnalisée et la régie directe. La régie personnalisée, qui correspond notamment à la notion d'établissement public est un mode de gestion qui permet à la collectivité publique d'individualiser et de rendre autonome une activité qui dispose d'un budget et d'un mode d'organisation qui lui sont propres. Dans le cas des 5 Théâtres nationaux, l'Etat a créé des Etablissements publics à caractère industriel et commercial (EPIC) lui permettant de « démembler » sa politique culturelle. Ces établissements publics sont investis de la personnalité morale et de l'autonomie financière tout en restant placés sous la tutelle du ministère de la Culture. D'un point de vue local, la loi du 4 janvier 2002 a créé l'établissement public de coopération culturelle (EPCC) dont l'objectif principal est la gestion intercommunale d'activités culturelles. L'EPCC est destiné à individualiser un service public culturel géré en partenariat entre l'Etat et les collectivités territoriales ou entre les seules collectivités territoriales (à l'heure actuelle plusieurs structures ont déjà adopté ce mode de gestion comme la MC2 à Grenoble par exemple). La régie directe est un autre mode de gestion qui est cette fois largement utilisé pour la gestion des théâtres municipaux même si bon nombre d'entre eux sont gérés sous forme privée. La régie directe permet à une collectivité publique (comme une municipalité) de créer, gérer et administrer directement la structure. Ce mode de gestion présente pour les élus locaux l'avantage de leur assurer une maîtrise totale de l'organisation, tant au plan administratif que financier.

A côté des modes de gestion publique, des modes de gestion privée sont également largement utilisés dans le secteur "public". Ces modes de gestion permettent aux responsables politiques de conserver leurs pouvoirs d'orientation et de contrôle sur une activité culturelle tout en la confiant à un partenaire qui aura le soin de réaliser ses missions. Ainsi, certaines missions de service public sont gérées sous la forme associative ou commerciale (SARL, SA, SCOP, SEML) sur la base d'un contrat. Il peut s'agir de contrats ou de conventions pluriannuels par lesquels l'Etat et les collectivités locales réaffirment leur politique de création et de diffusion et définissent les objectifs confiés aux organismes privés. C'est le cas, par exemple, des contrats de décentralisation dramatique d'une durée de trois ans qui régissent le fonctionnement des CDN et des CDR souvent constitués sous la forme de SARL ou de SCOP ; cas également des Scènes nationales, majoritairement constituées sous forme associative, qui se voient délivrer un label formalisé par l'adoption d'un contrat d'objectifs pour trois saisons. Il existe également un label des Scènes conventionnées assorti d'un soutien financier fixé

¹ Quoiqu'il en soit, "qu'un théâtre soit lié par l'Etat, par une convention, par un contrat de décentralisation dramatique, par un contrat d'objectif, par un statut d'établissement public ou par un simple financement, il doit, parce qu'il engage d'une certaine manière l'argent public et donc l'Etat, produire et diffuser, programmer et conquérir de nouveaux publics". Discours de Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la Culture et de la Communication, prononcé lors de la conférence de presse sur l'action en faveur du théâtre, le 5 octobre 2005.

par convention triennale. Enfin, des structures peuvent bénéficier de subventions des pouvoirs publics sans pour autant relever d'un label particulier.

Le secteur particulier du théâtre public est donc révélateur du caractère protéiforme des modes de gestion des équipements culturels en France. Parallèlement aux "équipements culturels" existe évidemment tout le réseau des compagnies dont on sait qu'elles sont principalement constituées sous forme associative. En 2005, sur 630 compagnies de théâtre aidées par l'Etat, 321 bénéficient d'un conventionnement (contrat de 3 ans passé entre la DRAC et la compagnie) et 309 ont reçu une aide à la production.

- Quels sont l'organisation et le financement du secteur privé ? Si l'action des pouvoirs publics ne s'inscrit pas dans une véritable politique publique, force est de constater que leur intervention existe réellement par le biais notamment d'un mode de financement spécifique géré par l'ASTP. Au fur et à mesure que s'est construite la politique culturelle de l'Etat en matière de théâtre, se sont développés des mesures et des dispositifs particuliers visant à permettre une survie du théâtre privé. Après une réforme de la fiscalité menée dans les années 1960, l'Etat s'est engagé davantage dans l'organisation de la profession en instaurant, en 1964, sur le modèle du cinéma, une taxe parafiscale assise sur le prix des places, dont le produit serait géré par l'Association pour le soutien au théâtre privé. Ce système avait pour but d'apporter une aide directe aux lieux accueillant des spectacles nouveaux mais aussi d'organiser une certaine solidarité au sein de la profession. D'où la création d'un fonds, le Fonds de soutien au théâtre privé, créé dans le but de donner les moyens à la profession d'assumer elle-même ses responsabilités et géré par l'Association de soutien au théâtre privé.

L'ASTP regroupe à l'heure actuelle une cinquantaine de théâtres pour la plupart situés à Paris. Ses ressources sont multiples et principalement constituées d'une subvention de la Ville de Paris, d'une subvention de l'Etat et des produits de la taxe fiscale sur les spectacles (anciennement taxe parafiscale). La question de la taxe fiscale est primordiale car c'est à partir du montant de la taxe acquitté par chaque théâtre qu'est calculé le droit de tirage de ces derniers auprès de l'ASTP selon un système de coefficient établi en fonction de la jauge. Un des points majeurs du fonctionnement du Fonds de soutien au théâtre privé réside donc bien dans le paiement de la taxe sur les spectacles. Question d'actualité puisque le dossier de presse de l'action en faveur du théâtre, diffusé le 5 octobre 2005 par le ministère de la Culture, annonçait un groupe de travail ayant vocation à travailler sur son champ d'application, d'ores et déjà modifié ces dernières années.

Fonds de soutien au théâtre privé

Gérard MARO

Le théâtre privé est l'héritier de l'expérience d'Antoine Vitez relayée par ses opposants héritiers. A partir de cette époque-là, des hommes ont créé, entre l'apparition d'Antoine Vitez et la mort de Louis Jouvet en 1954, la nouvelle forme de théâtre dont nous sommes tous les héritiers. A partir de cette date, des réflexions ont été menées par un groupe de théâtre d'art et d'essai pour tenter de trouver un outil économique qui permette au théâtre privé de s'inscrire dans une pérennité à côté du tout nouveau théâtre subventionné. Cette idée est surtout mise en œuvre par deux mesures : la suppression des taxes sur les spectacles au profit de la taxe parafiscale (3,5% sur les recettes). Cela faisait un pot commun. La première forme du Fonds de soutien encore géré par la rue St Dominique à la demande du ministère dans un premier temps et pendant 8 ans a été une aide à la

création qui s'appelait « aide aux nouveaux spectacles ». A partir de 1971, il y a une vraie réforme de ce système, qui marchait très bien avec les théâtres d'essai qu'étaient à l'époque le Vieux Colombier, la Gaieté Montparnasse, le Théâtre de Poche, le Théâtre de l'Atelier, le Théâtre Hébertot. On voit bien que les directeurs de ces lieux étaient des chercheurs emblématiques d'auteurs et de formes nouvelles. A partir de ce moment, l'Etat en intervention politique décide de proposer à l'ensemble de la profession du théâtre privé de lui remettre un outil économique entre les mains qui va devenir le Fonds de soutien au théâtre privé, qui sera un financement tripartite entre la taxe parafiscale, l'intervention de l'Etat et de la Ville de Paris, ces trois entités versant à peu près les mêmes sommes au pot commun. A partir de là, l'ensemble des intervenants du théâtre privé, c'est-à-dire les acteurs, les techniciens, les directeurs, les tourneurs, la SACD et bien sûr sous la tutelle du ministère et de la Ville, vont fonder une association de loi 1901 dont les représentants de tous ces organismes deviendront administrateurs qui gèrera ce fonds. A eux de décider de la politique à mener avec ce fonds, étant entendu que l'objectif était plutôt d'aider les petits lieux qui avaient du mal à s'exprimer et qui n'avaient pas la capacité commerciale de pouvoir obtenir des résultats importants. C'est encore dans cette formule que le théâtre privé vit aujourd'hui et que le Fonds de soutien au théâtre privé existe.

Le principe de fonctionnement. Actuellement, le budget général du fonds de soutien est de 10 millions d'euros, dont 3,2 millions provenant de la taxe parafiscale ; 3,3 millions du ministère de la Culture et 3,6 millions de la Ville de Paris et plus marginalement l'ADAMI pour 153 000 euros qui s'adressent à l'aide à l'emploi des artistes et la SACD pour 114 000 euros qui s'adressent plus à l'aide à la création. Ce pot commun est alimenté par des fonds dédiés : l'aide à l'exploitation ou au déficit qui représente environ 70% de ce pot commun ; l'aide à la création représente 12% ; les aides aux emplois artistiques et techniques représentent environ 8% et les actions diverses qui, elles, se montent à 17%.

A l'intérieur de ces actions diverses, on peut signaler différentes actions : l'aide à la reprise, créée en 1990 sous l'impulsion de Lang et pensée par Robert Abirached, qui est destinée à compléter le plan de financement d'un homme de théâtre qui souhaite acquérir son instrument de travail jusqu'à concurrence de 30% de ce plan de financement. Pendant les deux premières années, c'était vraiment une subvention, donc c'était un cadeau. Mais à la réflexion, on n'a pas trouvé normal que de l'argent public serve à un enrichissement personnel, puisqu'au théâtre privé, quand on devient propriétaire de son fonds de commerce, on l'est personnellement. Donc, que de l'argent public vienne peut-être enrichir ce directeur ne nous paraissait pas normal. On a ainsi souhaité que ces sommes ne soient que des avances, des prêts sans intérêts, remboursables sur 5 ans qui sont garantis à la fois par une hypothèque sur le fonds de commerce et garantis également par la cotisation d'aide à l'équipement que nous versons à cette section sur toutes nos places vendues pour 1,52 € par place. Ce système permet à des directeurs de théâtre privé de pouvoir fonder une entreprise commerciale sans en avoir les moyens, parce que le temps est fini où de grandes familles avaient des théâtres dont les neveux héritaient.

La deuxième action est l'aide au patrimoine qui s'intéresse plus spécifiquement au domaine architectural et aussi à la sécurité. Pour l'architecture, ce sont les vitraux cassés, les façades, etc. Il y a également une aide sur quelques opérations de mémoire, sur la coédition de livres ou sur des ouvrages audiovisuels. D'autre part,

et souvent en complément, la DRAC Ile-de-France et la Ville de Paris ont signé une convention triennale pour aider les travaux très importants qui relèvent plus des travaux obligatoires sur des bâtiments étant inscrits à l'inventaire des monuments historiques ou même classés. C'est tout de même l'aide à l'exploitation, c'est-à-dire 70% du budget, qui est la colonne vertébrale du Fonds de soutien.

Enfin, dans les actions diverses il y a une plaquette dénommée « rappel », créée il y a 2 ans, qui vante nos créations et est distribuée gratuitement dans tous les théâtres. Cela concerne tout ce qui est publicité collective, aide pour publicité dans le métro, surtout en période estivale. L'opération 100 000 places pour les jeunes est un système aidé par la Ville de Paris. En fait, l'année dernière, c'était 125 000 places. Cela se développe très bien, mais malheureusement, nous sommes un peu coincés par les budgets. C'est le fait de pouvoir proposer à des jeunes de moins de 26 ans d'avoir accès aux meilleures places de nos théâtres pour 10 euros compensés par la Ville de Paris par 5 euros par place. La Ville de Paris consacre à cela 609 800 euros.

La carte de fidélité permet de récompenser nos spectateurs les plus fidèles. Quand ils achètent 8 places à plein tarif dans les théâtres où on tamponne une carte, on leur envoie ensuite un chèque de 16 euros qu'ils pourront utiliser dans n'importe lequel de ces théâtres. Cette opération a été aidée par la DMDTS à concurrence de 228 874 euros.

Enfin, signalons les kiosques de théâtre que nous ne subventionnons plus, mais dont cette caisse a été l'initiatrice il y a une dizaine d'années, dont les activités nous ont apporté, sur 2004, 290 000 places à 50%. Ils ont donc contribué pour 14 348 représentations dans les 45 théâtres en accueillant 2,6 millions de spectateurs à un tarif qui est en diminution de 28,25 euros la place, ce qui fait des recettes totales pour l'ensemble du Fonds de soutien de 75 millions d'euros.

Le Fonds de soutien reçoit souvent le reproche de l'opacité créée par la complexité des systèmes, des strates qui se rajoutent les unes aux autres. Pour faire partie du Fonds de soutien, il faut le vouloir, mais il y a aussi certains critères. Les critères d'adhésion sont les suivants : être en possession de la licence et en assumer les obligations ; avoir versé pendant au moins 3 ans la taxe parafiscale sur les spectacles, avoir donné au moins 200 représentations par an sur au moins 150 jours et relevé du domaine privé, c'est-à-dire ne recevoir aucune subvention de fonctionnement ni de l'Etat ni des collectivités locales. S'ajoutent à cela les règles professionnelles. Il faut se déclarer dans le champ de compétence de la convention collective étendue des théâtres privés et en respecter tous les articles. Il faut signer et respecter la charte des théâtres privés qui reprend à la fois les règles professionnelles et la convention collective d'une manière détaillée, notamment le prix moyen des places fixé à 21 €, qui est le prix minimum que nos théâtres sont obligés de pratiquer pour qu'il y ait une possibilité d'être privé. Le Fonds de soutien est là pour aider les entreprises en cas de déficit, il ne doit pas être systématique, mais le fait d'un accident de non marche d'un spectacle. Ce système est basé sur le droit de tirage, c'est-à-dire le chiffre sur lequel le théâtre peut compter au maximum toutes aides confondues du Fonds de soutien. Il est calculé en faisant l'addition des trois versements annuels des trois dernières années, ce chiffre est divisé par 3 et multiplié par 5 pour les théâtres de plus de 500 places et par 11 pour les théâtres de moins de 500 places. On voit déjà là à quel point, sur le plan philosophique, le système est fait pour aider les petits lieux. Les grands, au-dessus de 500, sont considérés comme étant commercialement

exploitables plus facilement et ceux de moins de 500 places sont considérés comme ayant beaucoup plus de difficultés pour s'en sortir.

Ce qu'il faut remarquer c'est qu'une dizaine de grandes salles seulement apportent à elles seules au pot commun dans sa partie fiscale 55% des ressources. Cela veut dire que nous sommes dans une situation de solidarité des grands lieux vis-à-vis des petits : ces grandes salles qui font évidemment le plus de recettes, donc qui rapportent le plus de recettes fiscales au Fonds de soutien, qui sont paradoxalement souvent les lieux qui proposent des spectacles plus de divertissements, en tous cas s'adressant à un plus grand public et qui, du fait de leur apport, vont aider les plus petites salles : solidarité obligée.

L'aide à l'exploitation s'appelle aussi la garantie de déficit et ce mécanisme fonctionne pour chaque théâtre qui a rempli les critères dont j'ai parlé tout à l'heure sur 270 représentations par an, c'est-à-dire 9 mois d'exploitation, puisque vous savez que notre convention collective nous oblige à jouer 30 fois par mois ou si nous ne jouons pas 30 représentations par mois, de payer les 30 cachets conventionnels. On a droit à toutes les aides du Fonds de soutien sur 270 représentations, mais à concurrence de 3 spectacles seulement dans l'année au maximum que l'on s'engage à jouer au minimum 60 fois, ce qui est au dessus de la convention collective, parce que, économiquement, il est impossible, même dans les petits lieux, de pouvoir amortir d'une façon privée un spectacle à moins de 60 représentations. Donc, puisque le Fonds de soutien garantit les lieux pour 60 représentations, quelque part, il oblige aussi ces théâtres à prodiguer aux gens qu'ils font travailler au moins 60 cachets. En plus, les théâtres doivent être producteurs au minimum à 30% de ces productions et surtout en être les réels responsables notamment vis-à-vis de ceux qu'ils engagent. Il ne s'agit pas de dire que l'on est associé avec une compagnie qui va régler les salaires. Si le Fonds de soutien au théâtre privé participe à un spectacle, le directeur du théâtre doit en être le seul responsable. Cette situation est vérifiée dès la demande par l'obligation de joindre le contrat de coproduction ou la société de participation qui, en cas de coproduction, indique quels sont les coproducteurs et leur niveau d'intervention. On voit bien dans ce système que cela élimine tous les spectacles qui ne seraient reçus dans un théâtre qu'en location. Le taux d'intervention, qui est le taux de garantie de déficit, est pour les créations françaises, pour les créations originales étrangères et pour les reprises de plus de 10 ans de 40%. Pour les autres, c'est-à-dire les reprises de moins de 10 ans, le taux est minoré à 30%. Nous avons éliminé de notre champ d'action les one man show qui nous semblent relever de la variété. En plus, il y a eu le danger, il y a quelques années, de voir nos théâtres occupés beaucoup plus par ce genre de spectacles que par d'autres, alors qu'ils ne font courir sur le plan artistique et dramatique que peu de risques, ce serait donc quelque part une location déguisée. Il est donc hors de question que les moyens du Fonds de soutien donnés en partie par l'Etat soient utilisés pour ce genre d'activités.

La demande de participation. Tout ce mécanisme se fait dans une demande très encadrée. Il y a quatre grands chapitres. Tout d'abord le montage, qui est le même que le vôtre. Il recouvre tous les frais nécessaires et indispensables avant la première représentation : décors, costumes, etc., salaires de répétition des acteurs, salaires des metteurs en scène. La convention collective nous oblige assez justement à ce que le metteur en scène pendant son travail physique soit un employé d'entreprise et qu'il ne touche les droits d'auteur de son travail

intellectuel que sur l'exploitation. Ensuite, il y a la publicité de lancement que nous essayons de quantifier de manière différente selon le nombre de places. Cela représente en gros les dépenses liées aux 30 premières représentations. Enfin, il y a 15 jours d'utilisation du théâtre en ordre de marche qui est fermé, donc on ne le prend que 15 jours, alors que souvent la période de fermeture pour un nouveau spectacle est plus longue, mais économiquement ce n'est pas possible de prendre plus.

La deuxième chose, c'est le théâtre en ordre de marche. Il est difficile de calculer ce que cela coûte. Pour éviter les discussions, il y a un barème, un taux au fauteuil qui est différent selon la taille de la jauge. Ce système qui n'est juste pour personne est admis par tout le monde parce qu'il essaye d'être objectivement le moins injuste. Il tient compte de l'équipe technique minimale de chaque lieu. La grande différence, c'est la capacité et la disparité des loyers.

La troisième chose, ce sont les dépenses d'exploitation, qui sont exactement comme dans le théâtre public, sauf que nous jouons tous les jours et que pour beaucoup, il y a un salaire fixe avec un pourcentage sur l'exploitation qui peut peser lourd. Ce système est basé sur la possibilité financière des théâtres, c'est-à-dire est-ce que le théâtre peut faire cette production. L'idée est de se dire, avec un calcul savant, que les grandes salles doivent pouvoir produire et être en autogestion à 51% de leur jauge, les salles entre 300 et 400 places en gros à 56% et les salles de moins de 150 places à 64%, partant toujours du principe que le théâtre doit pouvoir être bénéficiaire ou en équilibre, laissant une marge derrière, sans quoi ce n'est plus un théâtre privé. Pour les salles de moins de 300 places, le système économique ne permettrait que des spectacles à 2. C'est pourquoi une aide au montage a été instituée qui est inversement proportionnelle aux jauges. On aide une salle de 399 places jusqu'à 375 places à 20% de son budget de montage et une salle de moins de 150 places à 80% de son budget de montage avec une échelle qui va de 25 places en 25 places et qui, à chaque fois, représente en gros 3%. Ensuite, dans ce même système, il y a l'aide aux emplois artistiques et techniques qui aide un artiste par tranche de 100 places, étant entendu que les trois premiers artistes ne sont jamais pris en charge. Il y a une possibilité de 10 artistes pour les salles jusqu'à 500 places ; de 15 artistes entre 500 et 1000 et de 20 au-delà. Le Fonds de soutien apporte également dans ce système des avances de trésorerie au fur et à mesure de la production, qui ne peuvent jamais être considérées par les théâtres comme acquises à ce moment-là, puisqu'elles ne le seront qu'à la fin de l'exploitation du spectacle et à condition que ce spectacle ne soit pas bénéficiaire. S'il l'était, par bonheur, la première partie des bénéfices viendrait en remboursement des aides octroyées. On voit que le système fait que l'on tente d'aider et s'il y a réussite, on ramène les moyens pour aider le suivant.

Une autre aide est faite parallèlement, c'est une sorte d'aide à la création qui, en supplément de tout ce que je viens de dire, aide les trois premières pièces d'auteurs joués dans le secteur privé pour la première fois à l'exception de 30 représentations, quand ils ont fait des festivals ou une tournée européenne.

Pour terminer et resituer le taux d'intervention de l'Etat et de la Ville de Paris par rapport au théâtre privé, cette année nos recettes générales ont baissé de 13% malgré une augmentation d'activité de 25% pour plus de 2 700 représentations, pour à peu près le même nombre de spectateurs. Cette baisse est essentiellement due à la baisse de nos prix de places, qui sont passés de 32,82 euros à 28,25, qui évidemment handicape la taxe fiscale, mais qui était nécessaire, parce que nos places étaient vraiment trop chères. Mais la stabilité de la fréquentation pour une

production en inflation et des prix de places qui diminuent est un constat intersectoriel. Pour la première fois, nous avons eu accès à des chiffres officiels qui permettent de situer la place du théâtre privé dans l'environnement culturel à Paris. Il y a 150 lieux qui proposent du théâtre ; nos salles représentent à elles seules un tiers des représentations pour 50% de l'activité et 50% des recettes. Globalement, entre la Ville de Paris et le ministère, ces aides représentent 3,81% des 188 millions d'euros distribués pour l'activité théâtrale parisienne. La Ville de Paris et le ministère sont en train de publier un rapport sur le théâtre privé où ils ont décortiqué à la fois nos productions et notre fonctionnement. Si on se rapporte au subventionnement au fauteuil, on se rend compte que le subventionnement est pour les théâtres nationaux de 116,57 euros par place ; pour les CDN de 71,26 euros ; pour les lieux de diffusion à Paris de 28,78 euros à part le Théâtre de la Ville 162,78 euros à comparer aux 2,52 euros qui sont accordés aux théâtres privés. Je crois que c'est assez significatif. Bien sûr, nous sommes privés, nous souhaitons le rester, mais tout de même...

Pierre NOTTE

Plusieurs choses n'ont pas été abordées malheureusement, c'est la réforme prévue, en tous cas dont il a été question lors de la conférence de presse du Ministre de la culture récemment au sujet du Fonds de soutien et de l'élargissement probable du prélèvement des recettes. Il y a aussi la question du spectacle créé dans le public qui est repris dans le privé ; le spectacle privé qui tourne dans les scènes nationales ou les spectacles privés qui tournent grâce à des tourneurs privés.

« Cahier des charges » des réseaux publics

Daniel RAMPONI

Les précédentes oratrices ont bien mis en évidence que les entreprises qui gèrent ces théâtres dits publics sont pour la plupart ou la quasi-totalité des entreprises de droit privé.

Sur quoi se fonde la notion de cahier des charges ? Un des paragraphes du préambule de la Constitution de 1946 est ainsi rédigé : « La nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture ». C'est ce préambule toujours en vigueur, puisque repris dans la Constitution de 1958, qui a fondé une notion nouvelle qui est celle de service public de la culture, auquel Pascale Goetschel a fait allusion tout à l'heure. Elle a rappelé que cela s'était traduit au niveau de l'Etat par la création d'une direction générale des arts et des lettres au sein du ministère de l'Education nationale, puis en 1959, voulue par le Président de Gaulle pour André Malraux, la création d'un nouveau département ministériel chargé des affaires culturelles. Voilà le cadre posé au niveau de l'Etat.

Sur le terrain, cela s'est traduit par une volonté clairement décentralisatrice d'aménagement du territoire, par la création des premiers C.D.N. (Centres Dramatiques Nationaux). Puis, le mouvement s'accélérait au fil du temps, la création des maisons de la culture (devenues depuis scènes nationales), puis la création des centres chorégraphiques nationaux. Ce mouvement n'a cessé de se poursuivre par la création de labels nouveaux. Je sors du domaine strictement du théâtre, mais la question du théâtre est inséparable de celle du spectacle vivant dans ce pays.

Ce service public de la culture était tout d'abord démuné d'un encadrement juridique repérable. Progressivement, ressenti la nécessité s'est faite sentir de créer des instruments qui permettent d'encadrer afin d'y voir plus clair et surtout de mieux définir quels étaient les responsabilités, les droits et les devoirs des parties en présence, c'est-à-dire théâtre public et Etat. Cela a commencé par la construction de contrats de décentralisation pour les centres dramatiques, puis, puis par une normalisation des statuts pour les scènes nationales, définissant notamment les missions et la description des responsabilités des directeurs. Le contrat d'objectif est apparu pour les scènes nationales plus récemment. La dernière manifestation qui a tenté de théoriser et d'englober l'ensemble du champ du spectacle vivant et donc du théâtre, c'est la fameuse charte des missions de service public sous l'égide de laquelle nous vivons encore aujourd'hui et qui concerne non seulement le théâtre, mais également les autres disciplines du spectacle vivant. Cette Charte est importante, parce que c'est effectivement le cadre dans lequel se situe l'action du théâtre public. Elle pose les fondements légaux de l'intervention publique en matière culturelle. Elle parle de la répartition des responsabilités publiques en matière de spectacle vivant, de la responsabilité des équipes et des structures subventionnées et également des règles que s'impose l'Etat. La Charte dans son article 4 énonce que le ministère confie à des personnes de droit privé des missions de service public. C'est une démarche qui repose sur un projet d'orientation et un contrat afin que soient fixés l'objet et la durée de la mission, les engagements mutuels des parties, les règles professionnelles et administratives qui s'y rattachent, et chose importante les modalités d'évaluation. Il est désormais courant de s'interroger sur l'efficacité des politiques publiques, en particulier celles conduites ou soutenues par l'Etat. Notre secteur n'y a pas échappé. Ces instruments d'encadrement juridique concernent tous les établissements subventionnés par le ministère de la Culture. Evidemment, dans les établissements concernés, les centres dramatiques sont cités en premier, les scènes nationales, les compagnies théâtrales, etc. En résumé, cette charte fixe les responsabilités des équipes subventionnées et conventionnées, responsabilité artistique, territoriale, sociale et professionnelle, le tout avec un souci de meilleure utilisation des deniers publics.

Un autre aspect du cadre dans lequel agissent les théâtres publics doit être évoqué. Il s'agit des conventions collectives qui ont une influence assez profonde sur la structuration du secteur. Dès 1970, quelques directeurs de CDN, (citons notamment Georges Goubert et Jean Danet), se sont préoccupés de cette question : comment régler les rapports à l'intérieur de nos théâtres entre les employeurs et les salariés ? Pour faire court, le Syndéac a essentiellement été créé pour mettre en place une convention collective pour régler cette question. Cette convention a connu un certain succès. Elle est devenue la référence dans le secteur du théâtre public. Le ministère du Travail en 1994 a décidé de « l'étendre », afin de rendre l'application de ses dispositions obligatoire pour toutes les entreprises de la branche. Cela a provoqué la création d'autres organisations d'employeurs, notamment le SNTDV, Syndicat national des théâtres de ville. Puis d'autres syndicats d'employeurs : le SYNOLYR, (qui fédère les orchestres permanents) et la CPDO (qui fédère les directeurs de maisons d'opéra) après avoir ferrailé sans succès contre cette extension, sont venus nous rejoindre à la table des négociations pour gérer cette convention collective qui est en chantier de reconstruction et d'évolution permanentes. Et il est vraisemblable que bientôt,

d'autres organisations d'employeurs les rejoindront, je pense en particulier au SYNAVI, qui s'est créé à la suite de la crise de 2003 et peut-être la FEVIS. Il y a un autre mouvement qui s'est créé dans un souci de représentation des différentes entreprises, c'est la FESAC, plus récemment la FEPS qui est une fédération des employeurs du spectacle vivant public et privé. L'existence de cette dernière fédération est importante car c'est le dialogue créé en son sein qui a permis de régler quelques pommes de discorde, dont l'une extrêmement importante concernant la délimitation des champs des conventions collectives. Avant que nous ne procédions à ce « Yalta social », les conventions collectives du privé et la convention collective du public avaient des frontières imprécises dans certains endroits, si bien qu'il était difficile pour une entreprise de savoir quelle était la convention applicable. Nous venons donc de procéder de manière tout à fait récente dans le cadre de la FEPS à cette délimitation, ce qui est une avancée considérable, ce qui d'une certaine manière fonde une paix, j'espère, durable dans le champ social entre les représentants du secteur public et ceux du secteur privé. Il est clair qu'entre théâtre public et privé, nous avons des intérêts conjoints dans un certain nombre de domaines, et souvent il nous arrive d'agir en commun. Cela a notamment été le cas en matière de fiscalité, et de droits voisins. En revanche, des pommes de discorde subsistent. Il s'agit notamment de la gestion du Fonds de soutien et de la question des productions créées dans le secteur public et exploitées ensuite dans le secteur privé. C'est une question majeure pour nous dont nous ne voyons pas pour l'instant la solution, mais c'est une question brûlante qu'il conviendra de résoudre sans tarder.

Pierre NOTTE

Nous allons évoquer les nouveaux modes de production possibles aujourd'hui et pour cela, je voudrais que l'on évoque aussi l'histoire de la production sur ces 20 dernières années, parce que les choses ont beaucoup changé. Préalablement, un producteur pouvait produire un spectacle de 15 acteurs et aujourd'hui, il s'agirait de réunir 15 producteurs pour un spectacle avec 2 acteurs. La proportion a beaucoup changé, c'est ce que l'on prétend. Je voudrais savoir si vous êtes d'accord avec cette donnée et si les modes de production ont en effet considérablement changé ces dernières années et quels sont vos exigences, vos choix et vos manières de produire un projet.

Spécificités des modes de production et de diffusion

Frédéric FRANCK

Les coûts de production ont considérablement augmenté, ce qui fait que l'on ne peut plus produire seul dans le privé. Autrefois, on pouvait beaucoup produire seul, maintenant on est obligé de s'allier avec d'autres producteurs privés voire certains producteurs publics. Je crois qu'il faut que la société française avoue son économie mixte, parce qu'en réalité, tout le débat repose là-dessus. Il faut accepter de vivre dans une société d'économie mixte ou le refuser et si on refuse, il faut choisir entre l'ultralibéralisme, c'est-à-dire les privés qui ne discutent qu'entre eux, et la collectivisation, le capitalisme d'Etat, c'est-à-dire les subventionnés qui ne discutent qu'entre eux. Si les acteurs public et privé refusent de se considérer en opposition, mais qu'ils se pensent en complémentarité, alors on entre dans une société d'économie mixte assumée. C'est ce pour quoi je plaide et c'est pour cela que je pense qu'il faut réévaluer dans ce pays la fonction de tourneur, notamment l'entrepreneur de spectacles, le diffuseur qui emmène en tournée des spectacles

des théâtres privés parisiens qui peuvent être vus par des publics de région à un prix nettement inférieur à ceux des parisiens. N'est-ce pas une des fonctions du service public que de permettre cela, lorsque le spectacle est reconnu comme ayant une ambition artistique, ce qui est souvent le cas dans les théâtres privés ? Les théâtres privés ont une grande histoire sur le plan artistique et ils font partie de l'identité culturelle française. Les tourneurs, ce sont Théâtre actuel, Patrick Legros, Nouvelles scènes, Pascal Lhéritier, le Théâtre de l'Oeuvre, Francis Nani au Théâtre du Palais royal et d'autres dont moi-même.

Il y a deux modes d'approche dans la production d'un spectacle. Le premier, c'est de se demander ce qui va être rentable ? Donc, on essaie de mettre en équation les lois du succès. Je pense que c'est une chose que l'on ne peut pas faire. Il faut prendre une décision artistique d'abord. C'est un lien que l'on peut avoir avec un texte ou un compagnonnage avec des artistes, acteurs ou metteurs en scène. Une fois que ce choix artistique est fait, il faut tenter de le rentabiliser, parce que nous sommes dans une économie de marché, mais le théâtre public aussi. Nous y sommes tous. Après cette démarche, une fois que le choix artistique est fait, il y a la tentative de le rentabiliser. Cette deuxième démarche aboutit parfois et à ce moment-là les projets sont montés par des associations de producteurs ou pas et alors, on est contraint de renoncer à un projet auquel on tenait.

André MONDY

Fondamentalement, l'acte de théâtre est un acte de « petit commerce » (Louis Jouvet). C'est ce qui unit théâtre privé et public. Nous sommes des petits commerçants à la semaine, au jour le jour, au mois au mois, en même temps on fabrique et on sert un grand art. C'est donc extrêmement compliqué. La loi de marché est d'abord là, dans l'acte de consommation du spectateur qui vient acheter une place. Le théâtre public et le théâtre privé servent le même objectif. Mais la distinction entre les deux secteurs n'est pas idéologique, mais réelle. Les entreprises ne procèdent pas de la même genèse. On a oublié de dire que s'il existe encore un théâtre privé en France aujourd'hui, c'est grâce à l'intervention de la puissance publique qui, dès 1945, a dit qu'il était interdit de démolir ou de désaffecter un théâtre. S'il n'y avait que la loi du marché, il n'y aurait plus de théâtre privé en France et la spéculation immobilière aurait déjà fait ce qu'elle a fait ailleurs dans le monde.

Pascale GOETSCHER

Je voulais juste ajouter qu'il y a même des avances sur recettes pour le théâtre privé après la Libération. Les premières avances sur recettes ont été faites sous le Régime de Vichy en 1941.

André MONDY

Les premières subventions publiques ont été données aussi à des entreprises privées de spectacles. On a déjà fait beaucoup d'histoire, on ne va pas encore en faire.

Les bâtiments, l'architecture, la scénographie font qu'il y a une différence. Le bifrontal n'est pas possible partout. Il est plutôt dans les salles « modernes » construites par la puissance publique. Les objectifs de l'entreprise sont différents. Cela vient bien sûr de la genèse de l'entreprise. Le directeur du théâtre privé dit : « je veux du rentable ». Le théâtre public se demande combien il peut perdre et où

est-ce qu'il va perdre plus qu'ailleurs et combien ils vont être à perdre, ce qui est le principe de la coproduction.

Frédéric FRANCK

Le privé se pose les mêmes questions.

André MONDY

Il se pose ces questions maintenant. Sur une quarantaine d'années, les économies ont tendance à se ressembler. Mais ce n'est pas pour cela qu'elles doivent devenir identiques. Ce sont des secteurs profondément séparés et qui se structurent légitimement de façon séparée. Cela étant, le fondement même du métier, l'artisanat d'art est là. Il faut rassembler des collaborateurs, des hommes, des femmes qui vont servir d'appât pour que d'autres hommes et femmes viennent tous les soirs. Cela est commun. C'est de l'artisanat et je pense que de ce point de vue là, on fait le même métier. Mais on le fait de manière différente. Frédéric Franck dit : « on choisit, on désire un spectacle ». Dans le secteur public, il y a aussi d'abord les désirs, mais très rapidement on doit choisir, parce qu'on programme des saisons, différents spectacles, les uns à côté des autres, avec un équilibre, avec le grand classique et un certain nombre de formatages, la troupe émergente. D'autre part, on est très rarement dans le théâtre pur. Beaucoup de représentations de théâtre se font dans des établissements qui travaillent sur le pluridisciplinaire : les scènes nationales, Chaillot avec la danse, le Théâtre de la Ville. Quand on regarde le nombre de théâtres publics qui ne font que du théâtre et avec des répertoires, ils sont très peu nombreux ou alors ils sont spécialisés. J'ai essayé de lister les spécificités du théâtre public.

D'abord, le théâtre public, cela veut tout et rien dire : les tailles d'entreprises sont extraordinairement diverses ; les capacités de production de chacun des théâtres sont très hétérogènes entre la Comédie Française et ses ateliers de costumes, de conservation de la dentelle du XIV^{ème} siècle et le théâtre qui va faire en province la création avec une seule représentation.

Aujourd'hui, il n'y a plus de producteur public unique ; nous sommes toujours en association. Les métiers primitifs (producteurs, programmeurs, tourneurs organisateurs, etc.) sont aujourd'hui plus flous. On a demandé progressivement aux scènes nationales de faire de la création. Aujourd'hui, création, diffusion, animation se confondent. Le système de coproductions correspond principalement à des préachats. Nous nous mettons à plusieurs et nous décidons d'aider un artiste. C'est sûr qu'il y a toujours quelqu'un qui désire un spectacle. On organise des coproductions. Les « combien perd-on » et « à combien » se posent, on organise une coproduction s'organise et on décide quand et où on va jouer, quand il n'y a pas un débat sur le lieu de la Première.

La deuxième spécificité du théâtre public, c'est que ce qui est un plancher pour le théâtre privé, 30 représentations, est chez nous un plafond. En gros, on a une espèce de formatage pour les théâtres qui ont le plus de moyens, c'est : on répète deux mois et on joue un mois. La SACD a donné comme statistique qu'une œuvre théâtrale en France est représentée 9 fois tous secteurs confondus. Il faut savoir que le théâtre est relativement sous administré pas au sens où il manque d'administrations et d'organismes l'encadrant, mais au sens où il manque de statistiques. Quand il s'agit de savoir combien il y a de spectateurs de théâtre en France, nous estimons. Nous estimons qu'il y a environ 8 millions de fauteuils vendus. On sait à peu près pour les théâtres nationaux, les CDN, etc. et à un

moment donné, il y a une nébuleuse, les festivals, les compagnies, etc. On ne sait pas.

Lorsque l'on établit les contrats d'engagement de tous les collaborateurs, nous travaillons de date à date, alors que le théâtre privé travaille avec le minimum et l'idée que si cela marche, on va pouvoir jouer le plus longtemps possible.

Chez nous, il est établi séparément bien sûr les budgets de montage et d'exploitation, parce que c'est important de bien déterminer quel est le montant global de la production d'un spectacle et combien cela coûte à exploiter chaque jour. Mais on calcule au global. Globalement, ce spectacle coûte tant. Il va générer éventuellement tant de recettes.

En général, la différence est déficitaire. Il nous arrive de dégager quelquefois des bénéfiques, mais c'est extrêmement rare. Et quand c'est équilibré, c'est le miracle ! Le travail d'une direction de théâtre public, c'est de savoir comment elle va lisser ces déficits spécifiques sur chacun des spectacles dans une globalité à partir de la marge artistique, c'est-à-dire la différence entre les charges fixes et les variables invariantes, soit le théâtre en ordre de marche et les recettes structurelles, autrement dit les subventions. On dit : « on peut perdre tant ». Je me souviens de Jérôme Savary qui disait qu'il ne pouvait rien perdre, qu'il faut qu'il gagne, parce que la subvention du Théâtre national de Chaillot ne permettait à l'époque de payer le théâtre en ordre de marche. Cette marge artistique, en général, c'est beaucoup, mais il y a une baisse tendancielle. Vous ne verrez pas un directeur de théâtre public dire que c'est assez. Les ordres de marge augmentent de plus en plus et les marges artistiques diminuent. Quand on fait une saison, c'est un peu la différence avec le privé, on répartit cette marge.

Ce que l'on appelle la surqualité sociale et technique dans le théâtre est un peu plus vrai dans le théâtre public que privé. Les nouvelles techniques de spectacle vivant autour de la vidéo et de l'image, c'est principalement le théâtre public qui s'en saisit, parce qu'effectivement, on a un peu plus d'argent. Donc, à chaque fois qu'un metteur en scène ou un décorateur arrive dans un théâtre public, il dit qu'on peut mettre des rétroprojecteurs coûteux, parce qu'on a de l'argent. Je pense que chez nous aussi les rémunérations de l'ensemble des intervenants sont plutôt au forfait fixe, alors que dans le théâtre privé, on est plutôt dans le proportionnel. Globalement, le théâtre privé avec ses théâtres à l'italienne, en frontal, fabrique un certain format esthétique. Avant, J'ai souvenir de décors multiples et beaucoup de machineries au théâtre privé, j'ai plutôt tendance aujourd'hui à voir des mono décors.

La question de la permanence de l'emploi artistique se pose aujourd'hui dans le théâtre public, même si le théâtre privé historiquement a beaucoup fait à partir des troupes. Il se trouve qu'aujourd'hui, quand on parle de l'emploi artistique permanent, c'est pour le théâtre public.

Frédéric FRANCK

Les théâtres privés sont effectivement des lieux historiques, souvent à l'italienne. Ce sont des théâtres qui reposent sur le prima de l'acoustique sur la visibilité, alors que les théâtres subventionnés qui sont souvent des maisons de la culture reposent sur le prima de la visibilité, ce qui fait qu'au plan artistique, cela crée des différences. Je pense que les formes de spectacles sont plutôt liées à l'intelligence que les uns et les autres ont de leur lieu, comme par exemple les spectacles qui utilisent la vidéo. Il est vrai que c'est moins en adéquation avec nos lieux.

Pierre NOTTE

Imaginons qu'un spectacle comme *Richard III*, créé actuellement au Théâtre des Amandiers de Nanterre qui fait un grand succès, sans doute pas extrêmement rentable pour le secteur public et pour les Amandiers, soit repris dans un grand théâtre parisien privé. Comment des producteurs comme vous, privé ou public, vivez cela ?

Frédéric FRANCK

Sur le principe, le fait de reprendre un spectacle financé, créé, produit dans un théâtre public sous réserve que ce soit un coup de cœur artistique, rien ne s'y oppose sur un plan éthique, bien au contraire. Dans le cadre de *Richard III*, je doute que malgré le fait qu'il ait été produit par des théâtres subventionnés, compte tenu de la lourdeur de ce spectacle, ce soit économiquement possible.

André MONDY

J'ai fait l'expérience –certes exceptionnelle- de spectacles produits par le secteur public exploités dans une tournée très longue. Cela a permis d'équilibrer les comptes de cette production. On ne peut pas dire que le théâtre public perd à tous les coups. Ce n'est pas vrai. Il peut y avoir des tournées bénéficiaires, parce que les coûts plateau sont relativement limités, et parce que l'on travaille de date à date. Le problème, c'est qu'il n'y a plus de tourneur véritable. Il n'y a personne qui vienne nous voir pour nous dire que le spectacle est très bien et qu'il voudrait le tourner, qui demanderait combien on lui cède. On devient régulièrement nos propres tourneurs. L'Odéon peut tourner un petit spectacle mais ne va pas pouvoir tourner *Viol* mis en scène par Luc Bondy. Ils vont tourner la petite forme. Nous, il nous est arrivé de tourner la grosse machine, parce que c'est plus facile de vendre *Le Cid* pour les matinées scolaires.

Cela va faire bientôt 40 ans que je suis dans ce métier et tous les 3 ou 4 ans revient le problème des passerelles entre théâtre privé et public. J'ai fait parallèlement, depuis 1964, le tableau de l'augmentation des subventions publiques au Fonds de soutien et je me suis dit que cela devait être concomitant. A chaque fois qu'il faut augmenter les subventions, on fait un colloque.

Jacques BAILLON

Quelle est la réaction de Daniel Ramponi par rapport à ce qu'a dit André Mondy, parce qu'il a présenté la mission du théâtre public d'une façon purement économiste ?

Daniel RAMPONI

Il a raison. L'économie est essentielle. J'avais plaisir à l'entendre parler de marges de pertes. C'est effectivement la question que l'on se pose tous. Je souhaiterais avoir un témoignage, mais je pensais que c'était cette après-midi qu'il allait en être question, puisqu'il était question des frontières dans le domaine de la diffusion. J'ai un exemple qui me vient à l'esprit de spectacle monté dans le public et exploité ensuite dans le privé. Je ferai appel au témoignage de Jackie MARCHAND qui est dans cette salle. Si je me souviens bien, c'était le cas de *Minuit chrétien*. Tu pourras dire quelque chose à ce sujet, parce qu'il faut parler de choses concrètes ? On ne peut pas en parler de manière théorique. Or, s'il nous disait les raisons pour lesquelles il n'a pas exploité cette création dont il était en grande partie à l'initiative, cela serait intéressant pour comprendre les choses.

Pierre NOTTE

Je voulais juste préciser que Tilly est un auteur associé au Théâtre de la Rochelle et que *Minuit chrétien* a été repris au Théâtre de la Porte St Martin il y a un an ou deux et présenté à Créteil.

Lucien ATTOUN

Le spectacle auquel vous faisiez allusion sera, dans très peu de temps, du côté des Champs-Élysées.

Sur le droit des pauvres et de la cité antique, je voulais préciser qu'il y a deux choses différentes. Le chorège qui, comme un théâtre privé, assurait la représentation et il y avait le droit au spectateur pour celui qui n'avait pas les moyens de payer sa soirée et qui était aidé par la ville. Ce n'est pas la même chose.

Je voulais vous faire une citation de Jean Vilar qui disait : « Avignon, c'est le Poche en plus grand ». Quant à ce que vous disiez tout à l'heure, j'ai interviewé une fois mon camarade Pierre Debauche qui créait Nanterre. Je lui ai demandé : profession ? Il m'a répondu : « commerçant déficitaire ».

André MONDY

J'ai oublié de noter dans les différences public/privé que le théâtre public a un accord spécifique avec la SACD qui mutualise les rémunérations des auteurs. En gros, nous avons un accord qui fait que l'on établit un minimum garanti selon la jauge de la salle, le montant de subvention du théâtre concerné, qui fait qu'il y a une relative mutualisation des rémunérations des auteurs. Le théâtre privé demande l'augmentation de ses subventions et l'élargissement de l'assiette de la taxe. Parallèlement, les auteurs demandent à ce que l'on prenne la subvention des théâtres publics dans l'assiette de la rémunération des auteurs.

Un intervenant

Quand je suis arrivé ici, Gérard Maro m'a demandé si je venais pour le public ou le privé. J'ai répondu pour les deux, parce que ma vie est marquée par les deux. J'ai fait 20 ans de production et d'organisation de tournée dans le privé et 15 ans de direction de théâtre public. J'ai abandonné la production privée, je suis maintenant dans le secteur public. Je rejoins absolument ce que disait Frédéric Franck. Il faut assumer l'économie mixte. Les théâtres privés bénéficient de l'argent public et les théâtres publics sont soumis à la loi du privé via les recettes de billetterie et l'équilibre budgétaire. Ce qui m'inquiète beaucoup plus, public et privé confondus, c'est le contexte hallucinant de l'accumulation de réglementations de tous ordres qui nous empêchent de plus en plus de faire notre métier. C'est le cœur du débat. Je suis très attaché à la liberté d'entreprendre et à la responsabilité. Quand on a ces deux choses-là, la liberté et la responsabilité, que l'on soit dans le privé ou dans le public, c'est la même chose.

Colette NUCCI

Les théâtres de la Ville de Paris sont un cas spécifique, parce que nous ne faisons pas de production, nous avons simplement une subvention de fonctionnement. Les troupes que nous accueillons doivent trouver leur production et nous reversons une grande partie de la recette. Quelque chose me chagrine, c'est cette taxe professionnelle que les compagnies doivent reverser sur la recette. Ce sont les

compagnies qui n'ont pas de subvention qui doivent la payer. Cela me paraît aberrant. Les compagnies qui ont une subvention, qui ont déjà de l'argent, n'ont pas à payer cette taxe et celles qui n'ont absolument rien pour monter leur spectacle doivent payer une taxe sur la recette ! Je voudrais qu'on me l'explique. Je trouve cela profondément injuste ! Je parle de la taxe fiscale sur les spectacles. Comment se fait-il que ce soit les troupes qui n'ont absolument aucune subvention, qui donc ne comptent que sur les recettes pour pouvoir payer leurs comédiens qui aient à payer cette taxe ? C'est énorme 3,5% des recettes. Si ces compagnies n'avaient même que 500 € de subvention d'une collectivité, elles n'auraient pas à la payer ! Moi, je ne peux pas leur donner, je serais ravie de le faire. Mais je ne peux pas faire de la production ! Est-ce que l'on peut m'expliquer cette aberration ?

André MONDY

Pour moi, c'en est une. Je pense que quand on a commencé à essayer d'éclaircir l'assiette de la taxe sur les spectacles dramatiques, on s'est heurté à ce problème de l'économie mixte. Qu'est-ce que l'on donne comme règles lorsqu'il y a un producteur privé qui travaille avec le secteur public ? C'est vrai que c'est une aberration. Le fait qu'il y ait à un moment donné un producteur privé intervenant dans un théâtre public qui peut donner lieu à la perception de la taxe ne visait pas la situation décrite par l'intervenante. Il va bien falloir que l'on éclaircisse cela à un moment donné. J'ai lu dans le dossier de presse de la conférence du Ministre sur la réforme du théâtre qu'une des pistes qui va être celle du rapport de l'inspection dont on parlait tout à l'heure serait un élargissement de l'assiette de la taxe dite parafiscale, c'est-à-dire la taxe sur les spectacles dramatiques, à toutes les représentations du théâtre en France. Si l'assiette est élargie, il faut aussi élargir la répartition. A un moment donné, la notion même de Fonds de soutien au théâtre privé n'existe plus. A la limite, il faut là aussi que l'on mutualise. Un gestionnaire de théâtre public, si on lui enlève 3,5% et que parallèlement il peut être éligible au système de l'avance sur recettes pour faire un spectacle, il n'est pas forcément contre. Après, il faut voir comment cela se passe. Mais d'un autre côté, je me dis que c'est peut-être stupide, parce que obligatoirement, si j'ai 3,5% de recettes en moins, c'est-à-dire la recette hors taxes diverses, hors droit d'auteurs, etc. et que parallèlement il me manque de l'argent et que la marge artistique (au sens des subventions de fonctionnement moins l'ordre de marche du théâtre) diminue, je vais avoir besoin de subventions supplémentaires ou alors il faut que je ne fabrique que des spectacles éligibles à ce Fonds de soutien rénové. On a un vrai problème, d'autant plus que je crois qu'il n'y pas d'unification totale possible des deux secteurs.

Le fait qu'il y ait des spectacles du public qui soient repris dans le privé, cela fait longtemps que cela dure. Mais je n'ai jamais vu un producteur de théâtre privé venir nous voir pour nous proposer une coproduction créée chez nous. Quand on a monté *La Bête sur la lune*, Ariel Goldenberg, mon patron, et René Gonzalez étaient seuls à avoir envie de monter ce spectacle qui, au bout du succès fabriqué à la force du poignet 1 bd Lénine à Bobigny, a fait une grande tournée et ensuite, pour 142 représentations est allé au Théâtre de l'Atelier.

A contrario, un patron de théâtre privé travaille avec ses sous. Il a acheté son commerce. Il a sa responsabilité. Un patron de théâtre public est pénalement responsable et a lui aussi la licence d'entrepreneur de spectacles, il a effectivement le sens de la responsabilité. Il est libre, etc. Mais lorsqu'il n'est plus

directeur de théâtre public, il n'a rien perdu, sinon son emploi ; alors que lorsqu'un directeur de théâtre privé fait faillite, il a tout perdu. On pourrait nationaliser les théâtres privés, mais le problème, c'est que l'on dépend toujours du prince national ou local qui peut nommer, mais aussi dénommer.

Daniel RAMPONI

Une des pistes possibles en ce qui concerne cette question de la taxe et de sa gestion, c'est de dépasser la question en construisant un établissement public analogue à celui qui a été créé pour le secteur de la variété. Tous les contributeurs peuvent dire leur mot en ce qui concerne la gestion et être bénéficiaires du produit de la taxe collectée. Aujourd'hui, il y a des données historiques qui font que c'est l'Association de soutien au théâtre privé qui est gestionnaire de la taxe. C'est ce qui fait en particulier problème aux yeux du théâtre public. Je crois que par le dialogue, on pourra certainement avancer, mais on ne règlera définitivement la question que si l'on arrive à la transcender dans le sens que je viens d'indiquer.

Un intervenant

Monsieur Mondy, vous avez dit à Gérard Maro qu'il n'était pas venu vous voir pour produire le spectacle qui a finalement terminé dans son théâtre. Est-ce que vous êtes venu me voir pour me demander une coproduction ? Non ! Personne ne vient du théâtre public. Il ne faut pas trop demander.

André MONDY

Les deux réseaux de production sont effectivement séparés. A chaque fois qu'il y a un tour de table, c'est principalement avec le mécanisme que j'ai décrit tout à l'heure. C'est un système de préachat de représentations. Si un théâtre public vient voir un théâtre privé en demandant : est-ce que l'on vient chez vous ? Vous allez nous dire, fort normalement, attention, j'ai 30 représentations conventionnelles. Si je veux être éligible au Fonds de soutien, c'est 60. Si je veux amortir, je vais jouer longtemps. C'est vrai que c'est principalement après l'exploitation du spectacle que l'on passe dans les théâtres privés.

Un intervenant

Cela dépend des gens, du contact. Il faut venir voir les spectacles des autres. Il faut se remettre en question et voir ce que l'on ne fait pas.

Frédéric FRANCK

Cela dépend des hommes. Le théâtre est fait par des hommes et des femmes, que ce soit dans le théâtre public ou le théâtre privé. Ils échangent des idées, ils se voient. Je cite juste un exemple qui me concerne, quand j'ai lu *La Version de Browning*, la pièce de Terence Rattigan, je l'ai passé à Didier Bezace qui l'a monté à Aubervilliers avec le talent et le succès que l'on sait et j'ai participé à cette production au théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Voilà un exemple qui dément un peu ce qui a été dit.

André MONDY

Vous avez raison. Evidemment, il y a toujours des exceptions. Je parle des grandes tendances qui sont toujours par trop simplificatrices. Aucun d'entre nous n'a dit ici que le théâtre privé était mercantile et que le théâtre public était un théâtre d'art. C'est une distinction qui ne veut absolument rien dire. Il y a du

mercantilisme des deux côtés et de la recherche artistique profonde des deux côtés. Mais, le fondement même des entreprises et des réseaux est différent.

Jean-Paul FARRE

Moi qui emprunte la passerelle privé/public depuis longtemps, je voulais juste vous faire une réflexion de comédien. Quand on joue au théâtre privé, à l'issue de la représentation, on demande quelle est la recette ; quand on joue au théâtre public, à la fin de la représentation, on demande combien il y avait de spectateurs.

Gérard MARO

Il me semble qu'il est prévu que, dans le cadre d'un élargissement de la taxe sur les spectacles dramatiques, s'il avait lieu, et c'est normal, cette taxe selon le secteur duquel elle arrive soit répartie sur ce même secteur pour un retour. Cela me paraît évident. Mais je crois que cela paraît évident à tout le monde et il me semble avoir compris du côté du ministère de la Culture et de celui des Finances que c'était leur desiderata. Nous sommes actuellement dans l'ancien système de la taxe parafiscale qui est devenu impôt depuis. Dans le cas que vous citez des troupes qui subissent les 3,5%, ce qui est dommageable, c'est que la Ville de Paris ne produise pas ces troupes et que ce soient elles qui viennent dépenser le peu de moyens qu'elles ont dans des lieux subventionnés par la Ville de Paris comme elles le font au Théâtre du Rond Point dans des difficultés très importantes. Ce genre de fonds, lorsque la taxe sera collectée, ce sera aux gens qui participent et notamment les organisations professionnelles de décider des applications que nous pourrions en faire ensemble. L'un des projets de l'utilisation d'une partie serait de mettre des moyens à disposition à la fois du théâtre privé et du théâtre public pour se mettre en amont coproducteur sur un projet qui serait créé au privé puis partirait au public ou l'inverse. C'est ce que fait actuellement Jackie MARCHAND à la Coursive de la Rochelle avec le projet de *Richard III* de Didier Longe. Malheureusement, pour un problème individuel, l'expérience s'est arrêtée, ce qui ne les empêche pas de vouloir continuer individuellement. On l'a fait individuellement les uns et les autres. Ce qu'il faut trouver, c'est un cadre juridique reconnu par tous, y compris par le ministère, dans lequel on peut s'entendre. Evidemment, c'est toujours suspect de dire que l'on fait quelque chose entre le public et le privé, jusqu'au moment où on peut mettre sur la table les chiffres, le règlement, ce qui fait que cela devient utilisable. Si nous acceptions ces normes les uns et les autres, nous pourrions utiliser ces nouveaux moyens pour faire ce travail. Cela ne se fera pas avec tout le monde. C'est évident.

Laurence FEVRIER

Je suis comédienne et metteur en scène. J'ai une compagnie subventionnée par l'Etat, donc je fais partie du théâtre public. Je réagis sur ce que vous disiez : on se rassemble pour dire combien on va perdre. Comme je suis une femme de théâtre et que les mots m'intéressent, je voulais vous demander : le budget que vous réservez à la marche du théâtre, est-ce que vous considérez que c'est un budget que vous perdez ?

André MONDY

Je ne fonctionne pas comme cela. Perdre, c'est aussi un investissement. Il y a dans l'ordre de marche des théâtres des techniciens de création, de plateau. A Bobigny, il y avait jusqu'en 1998 très peu de techniciens permanents. Tous les budgets

technico-artistiques liés aux spectacles étaient effectivement considérés dans le budget artistique. A Chaillot, il y a 80 techniciens de création, des habilleuses, des couturières, des machinistes, des cintriers, des accessoiristes, avec contradictoirement dans le théâtre public une tendance à la « surqualité » sociale qui fait que, par exemple, quand un camion arrive et qu'une caisse est débarquée, on se demande si c'est des accessoires ou de la machinerie.

La notion de marge à perte est une manière facile de gérer les budgets. Un théâtre tout seul ne veut rien dire. Avant, quand on faisait des tournées en Italie, il fallait demander des branchements d'électricité. On allait chercher les clés du théâtre chez le gardien de l'Hôtel de ville. En France, nous avons la chance au bout de 60 ans de décentralisation et d'investissement par la puissance publique de disposer d'un parc de spectacles qui n'existait pas quand j'ai commencé à travailler. Ces outils ne sont pas des outils à perte. Quand on fabrique le budget avec les marges artistiques, on se demande : qui pourrait accepter de donner 120 à 150 euros pour aller voir un spectacle ? Personne. Aujourd'hui, dans le théâtre public, le spectateur paie le dixième de ce que cela coûte.

Laurence FEVRIER

Je ne voulais pas que l'on associe la création à la perte.

André MONDY

Je suis un gestionnaire. Vous mettez dans la notion de perte quelque chose de négatif que je ne mets pas. Je parle de marge artistique.

Bernard MURAT

Si l'ordre du jour, c'est d'essayer de faire avancer le subventionnement du théâtre privé, je suis pour par solidarité avec lui. Passons de 3,5 à 5% d'aides publiques. Ce n'est pas la question. Bien sûr, le théâtre privé a sa place et il n'y a pas de raison que si cela va mal pour lui à un moment donné, il n'ait pas droit à des aides publiques. Sur la question de la différence entre ce que nous faisons, André MONDY l'a abordé, c'est la question de l'évolution des formes. C'est vrai qu'elles évoluent considérablement. Le frontal tel qu'il se passe ici est de plus en plus rare. Je ne dis pas que cela n'existe plus. Les formes déambulantes, les formes bifrontales sont de plus en plus fréquentes et c'est le théâtre public qui le permet. Tout comme il y a des spectacles atypiques qui se créent, comme *La démanéation des ailes*. C'est le secteur public qui peut se permettre de prendre cette part d'innovation. Et il y a une certaine forme de théâtre de textes qui se fait dans le théâtre témoignage. Et cela se fait aussi dans le théâtre public. Cela n'interdit pas l'association du théâtre public et du théâtre privé. Il y a une part de la mission des théâtres publics qui ne peut pas être assumée par le théâtre privé. Je pense que Daniel Ramponi est passé un peu rapidement sur la question de l'éducation artistique. Actuellement, elle est assurée par le théâtre public. Qui fait du jeune public de façon volontariste, conséquente au travers des abonnements scolaires ? C'est principalement dans le théâtre public. Qui fait de l'animation, de la sensibilisation ? C'est le théâtre public. Je crois qu'il y a une différence notable de missions, mais cela ne veut pas dire que cela soit incompatible. Je suis très content de voir que la question de l'évolution de la taxe fiscale va pouvoir se régler, parce que cela a été un point de divergence entre nous. Si cela évolue comme l'a expliqué Daniel Ramponi, j'en suis ravi.

Jacques BAILLON

Nous remercions les intervenants de leur participation.

Le cas particulier de Paris

Table ronde animée par Anne QUENTIN, journaliste.

Jacques BAILLON

Je tenais à remercier Anne PERROT et Laurence PASCALIS de la Mairie de Paris d'être venues pour cette journée. Elles m'ont apporté un courrier de M. Bertrand DELANOË qu'il m'a demandé de vous lire.

« Monsieur le Directeur,

La réunion, aujourd'hui, des acteurs du spectacle vivant, qu'ils soient issus du théâtre privé ou du théâtre subventionné, est de bonne augure : journée d'échanges sur des problématiques parfois diverses mais toujours complémentaires, ces rencontres sont la preuve que le théâtre est non pas en crise, mais en questionnement.

C'est bien dans cette dynamique que la Ville entend se positionner. J'ai en effet engagé en 2001, avec Christophe Girard, mon adjoint à la culture, une politique culturelle innovante et volontaire, qui trouve sa traduction dans le doublement des crédits que nous consacrons à ce secteur, dans l'intérêt porté à des pans jusque là négligés de la création – je pense par exemple aux arts de la rue et au cirque -, et dans l'invention de nouveaux projets. A chacune des actions nouvelles que nous avons entreprises, nous avons eu le souci constant de ne pas aborder séparément soutien à la création et travail en direction des publics. Tous les projets initiés depuis 2001 tissent ainsi ces fils fragiles mais indispensables, qui font à mon sens le cœur d'une politique publique. Les notions de résidences d'artistes, d'ateliers pédagogiques, d'action sur le territoire dans lequel s'inscrivent les institutions culturelles... irriguent notre action. Le 104 rue d'Aubervilliers, dont la Ville vient de désigner les futurs directeurs, qui n'est pas d'abord un lieu de diffusion, mais qui est dédié à la création et à l'accueil de compagnies et d'artistes, est un exemple de notre attachement à quelques-uns des sujets qui vous sont chers. Et s'agissant de diffusion, l'articulation entre les différentes institutions, leur action commune pour donner à voir les créations les plus diverses, sont au cœur de nos préoccupations comme des vôtres.

La Ville veut donc écouter et a besoin d'entendre les professionnels du théâtre. C'est pourquoi je me réjouis du travail que vous engagez, regrettant seulement, pour n'avoir pu adapter mon agenda à votre initiative, de ne pouvoir m'y associer personnellement.

Ceux qui, parmi vous, ont déjà eu l'occasion d'en parler avec moi savent à quel point je suis attaché à ces échanges et à quel point je souhaite que ces travaux débouchent sur des propositions concrètes. Je suis convaincu qu'un travail commun, à partir des instruments existants, est par exemple à même d'apporter des réponses aux questions que se posent, notamment, les artistes et les compagnies. Je suis convaincu surtout que nous avons besoin de ces échanges pour avancer. Une ambition publique ne peut en effet se concrétiser de manière harmonieuse sans prendre en compte votre réflexion : c'est cette analyse que vous pouvez, dans tout sa richesse, nous apporter.

Cette journée d'étude en est l'occasion. D'autres travaux sont en cours, auxquels participe la Ville, tant sur le théâtre privé, en concertation avec l'Etat, que sur le théâtre public et les compagnies, avec le Syndéac : ce sont pour moi des éléments essentiels pour notre action.

Ne pouvant être présent aujourd'hui, comme je l'indiquais, mais sachant pouvoir compter sur les services de la Direction des Affaires Culturelles pour représenter la Ville, j'ai tenu, par cette lettre, à vous faire part de toute l'attention que je porte à vos travaux. Je vous remercie de bien vouloir vous faire mon porte-parole auprès de tous ceux qui participeront à cette journée d'étude. »

Anne QUENTIN

Nous allons donc aborder cette seconde table ronde sur le cas particulier de Paris. Paris particulier à trois titres, parce que la ville concentre la plupart des structures que l'on peut trouver sur le territoire national. Particulier, parce que, comme on l'a dit ce matin, quand on parle du théâtre privé, on parle du théâtre privé parisien et aussi parce que c'est sans doute la capitale la plus richement dotée en spectacles à travers le monde. Si j'en crois des chiffres qui sont peut-être contestables, mais récurrents, il y aurait quelque 400 spectacles par jour proposés aux parisiens. Pour aller plus avant dans ce paysage, je vais passer la parole à Emmanuel Wallon qui est Maître de conférences à Paris X et qui va nous dessiner les contours de ce paysage, son point de vue théâtral, artistique, politique, géographique.

Présentation de la question parisienne et de ses différents réseaux

Emmanuel WALLON (intervention consultable prochainement)

Anne QUENTIN

Nous allons vérifier avec quelques uns des théâtres présents autour de la table la réalité des privilèges attribués à Paris ou des divisions. Je vais passer la parole à Myriam de Colombi qui a été pensionnaire à la Comédie Française, puis a pris la direction du Théâtre Montparnasse en 1984. Vous le dirigez aujourd'hui. Le Théâtre Montparnasse, ce sont deux salles. Et vous codirigez également une société de production audiovisuelle qui est une coopération entre plusieurs théâtres privés.

Exploitation des spectacles entre les secteurs

Myriam de COLOMBI

Je voudrais répondre à ce très bel exposé d'Emmanuel Wallon, très documenté. Je pense que c'était très intéressant toute cette vue d'ensemble qu'il nous a donnée. Je voudrais revenir sur le mot crise, que je trouve très difficile, pas tout à fait exact et tout à fait négatif. Il n'y a pas de crise de théâtre. Il y a au contraire une évolution, une multiplicité de lieux, de créations d'auteurs. Il est dommage pour nous tous de partir sur cette idée de crise qui est fautive. Il y a eu un travail extraordinaire de fait ces dix dernières années pour la création de lieux en province comme à Paris. Je pense que l'on peut en être fier. Il faudrait peut-être maintenant arrêter d'avoir cette course en avant de création de nouveaux lieux et essayer de peaufiner les lieux qui existent, d'améliorer les structures et surtout les contacts entre ces structures du théâtre public et du théâtre privé. Certains de nos confrères disent qu'il y a moins de fréquentation dans le théâtre privé. Ce n'est pas parce que nos spectacles sont moins intéressants, mais il est évident que le spectateur se trouve en face d'une profusion de spectacles très intéressants. Nous sommes en train de discuter de théâtre, mais il ne faut pas oublier qu'ils sont sollicités pour la danse, pour l'opéra, pour la musique, pour des expositions. Nous avons une concurrence de tous les domaines. Evidemment, nos spectacles dans les théâtres privés ont une durée, quand ils ont du succès, moindre. Mais ce n'est pas

à cause de la qualité, mais parce que la province vient moins à Paris. Avant elle réservait 8 jours, elle voyait 10 spectacles et elle repartait. Maintenant, elle est très gâtée. Elle est donc plus difficile ou alors elle vient à la capitale pour voir des spectacles de très grand divertissement qu'elle n'a pas nécessairement chez elle. Mais, cet état de fait est intéressant et je ne pense pas qu'il faille s'en tracasser. Il faut simplement essayer de s'organiser avec cela en pensant au spectateur.

Anne QUENTIN

J'aimerais que vous prouviez ce que vous êtes en train de dire. Vous dites qu'il y a aussi un théâtre de création dans le secteur privé. En ce moment, vous avez à l'affiche chez vous *1962* qui est une pièce de Mehdi Charef, qui n'est effectivement pas a priori une grosse pointure du théâtre privé et vous n'avez aucune tête d'affiche dans la distribution. Comment faites-vous pour programmer un théâtre comme celui-là et le tenir à l'affiche ?

Myriam de COLOMBI

Quand on fait du théâtre, on le fait par passion. Quand on lit une pièce qui nous a beaucoup émus comme cette pièce qui traite un sujet très difficile et très douloureux, on peut se dire que ce n'est pas le rôle du théâtre Montparnasse, mais on se laisse entraîner par ses émotions et ses goûts, par un auteur très intéressant qui a fait des films très beaux. C'était une pièce où on ne pouvait pas distribuer une vedette, parce que tous les rôles étaient à peu près de même importance. Donc, c'était une pièce dite de troupe. J'ai pris le risque, parce que cela m'a beaucoup émue, d'autant plus que dans ce spectacle, il s'agit de la guerre d'Algérie traitée par un Algérien d'une manière très généreuse et très émouvante. Mais, c'est une erreur, parce que c'est un sujet encore trop proche de nous. En tous cas, le public a toujours raison. Si cela n'a pas pris, c'est qu'il y a une raison. C'est un exemple. Je pense que je continuerai, mais pas trop souvent sinon je ne tiendrais pas longtemps. Il est tout de même très intéressant de créer de nouveaux auteurs. Le prochain spectacle est aussi une pièce avec un nouvel auteur, mais là, il y a Claude Rich dans la distribution.

Le débat d'aujourd'hui n'est pas tout à fait sur ce plan et je pensais plutôt parler d'un échange du secteur public avec le secteur privé. C'est quelque chose qui m'intéresse énormément, que j'ai essayé de faire à Montparnasse avec le *Déjeuner chez Wittgenstein* avec Patrice Martinet. C'était assez facile avec ce spectacle qui avait eu beaucoup de succès pour 30 représentations à l'Athénée, parce qu'il n'y avait que trois acteurs et un décor léger. Il n'y avait pas d'investissement lourd à faire. Il y avait 3 comédiens qui étaient habitués au privé et avaient une certaine volonté de passage au privé. Cela arrange déjà les choses, parce que la difficulté de cet échange vient souvent d'une question de calendrier et aussi financière. Cela s'est très bien passé. J'ai été heureuse de voir la réaction des habitués du théâtre Montparnasse. Contrairement à ce que je fais, c'est-à-dire que je vais voir des spectacles qui me plaisent, mais pas forcément dans les mêmes lieux, je me suis rendu compte qu'il y avait à peu près 40% des spectateurs du théâtre Montparnasse qui étaient fidèles à ce lieu. Cela m'a surprise. Je pensais que les gens allaient voir un spectacle. En ce qui concerne le *Déjeuner chez Wittgenstein*, cela a beaucoup plu dans ce théâtre privé. Cela pousse à continuer et à recommencer. Il y a aussi l'exemple du spectacle de *La Version de Browning*. C'est un spectacle type d'une possibilité de reprise dans le théâtre privé. Comme

il y a eu cette diversité de spectacles et que le public, le spectateur ne se démultiplie peut-être pas autant que nous, nous créons des salles, je pense qu'il serait intéressant de faire venir ces spectacles du secteur public dans le secteur privé à des périodes où nous souffrons, parce que la province vient moins. Ce serait intéressant pour les deux, parce qu'ils arriveraient à ce dont parlait Emmanuel Wallon, c'est-à-dire une reconnaissance plus grande, à ce que le public puisse les voir. Les spectacles du secteur public pourraient avoir une reconnaissance très justifiée, parce qu'il est dommage que de magnifiques spectacles ne soient joués que 30 fois avec une tournée. Je pense qu'en amont, avec le directeur de ces salles du secteur public, on pourrait nous, théâtre privé avoir des projets et voir avec eux, par exemple on peut proposer une distribution, une trentaine de représentations dans un lieu, il y a une tournée ensuite, mais il y aurait une ouverture qui se concrétiserait pour un théâtre privé.

Anne QUENTIN

Vous savez bien qu'il y a des barrières, des contraintes notamment économiques que le théâtre privé a auxquelles le théâtre public ne répond pas. Comment pouvez-vous faire fi de ces barrières ?

Myriam de COLOMBI

Je pense que dans cette idée-là, on pourrait ouvrir une ligne et aider ces contacts. Il y a trois choses compliquent. Il y a d'abord le calendrier. Les théâtres de secteur public ont un calendrier prévu sur un an, deux saisons au mieux. Le théâtre privé exploite le spectacle tant qu'il peut, donc il ne sait pas très bien. Maintenant, on peut tout de même arriver à faire une saison dite coupée. Dans le spectacle de septembre à octobre ou novembre, on pourrait envisager, comme je l'ai fait pour *Déjeuner chez Wittgenstein*, de reprendre un spectacle exploité dans le secteur public pour deux, trois, quatre mois. A mon avis, il y a une possibilité, mais c'est beaucoup plus difficile à cause de ce fameux calendrier. Il y a un autre problème financier, il faut souvent modifier le décor. Et il y aussi le problème de pouvoir conserver la distribution. En plus, il y a le problème du prix des places. Le spectateur a été habitué à des prix du public pour ce genre de spectacles. Nous n'avons pas les mêmes prix pour des questions de rentabilité. Là, il pourrait y avoir de la part du secteur public ou de l'Etat une aide pour que nous puissions maintenir des prix peut-être pas aussi bas, mais une moyenne qui ferait que nous arriverions enfin à pouvoir exploiter ces magnifiques spectacles du secteur public dans nos salles. Je pense que cela serait très intéressant.

Anne QUENTIN

Une barrière a longtemps existé, que vous n'abordez pas, qui est un peu idéologique. On avait deux secteurs : un secteur du divertissement et un secteur d'un théâtre plus savant. C'est une barrière que les acteurs comme les metteurs en scène n'ont pas toujours franchie. Le secteur public a de plus en plus de compagnies. Donc les compagnies sont de plus en plus en concurrence. Est-ce que vous recevez des dossiers de jeunes compagnies que vous n'auriez pas reçus il y a encore 10 ans ?

Myriam de COLOMBI

Oui, mais les jeunes compagnies, c'est un risque très grand pour un théâtre privé. Si on s'adresse à des structures très connues avec des spectacles qui sont plus

importants, c'est plus facile. Je reviens à *La Version de Browning*, spectacle que j'ai vu et qui m'a enthousiasmé, j'aurais souhaité le reprendre au Théâtre Montparnasse, je sais qu'il y a une reprise de ce spectacle et on pourrait essayer de faire quelque chose. Mais, il y a tout de même pour nous, privé, un risque moins important quand on fait une reprise que d'aller tout de suite vers de jeunes compagnies qui sont sans doute tout aussi talentueuses. Mais il faudrait que ces jeunes compagnies aient déjà une possibilité au préalable, sinon cela est trop difficile. Mais cela peut peut-être se faire.

Anne QUENTIN

Je vais passer la parole à Bernard Djaoui. Vous êtes codirecteur avec Jean Macqueron de la compagnie Macqueron-Djaoui. Vous vous êtes doté d'un lieu en 1979 qui s'appelait à l'époque le 18 Théâtre et qui est devenu l'Etoile du Nord il y a quelques années. Vous êtes une compagnie avec un lieu. Vous avez le statut de scène conventionnée pour la danse et vous y faites aussi du théâtre et vous menez un certain nombre d'actions en direction du public. Qu'est-ce que cela veut dire en termes financiers qu'être une scène conventionnée ?

Bernard DJAOUI

C'est un itinéraire typique de compagnie qui s'est implantée toute seule dans un lieu qui est devenu un théâtre et qui a été suivi. C'est une initiative privée de plusieurs personnes, suivie assez rapidement par la Ville de Paris et par la DRAC. Du côté de la DRAC et de l'Etat, il y a eu pour la compagnie le passage par les subventions d'aide à la compagnie, puis c'est devenu aide au lieu et à une certaine époque, tout en continuant à recevoir la subvention spécifique théâtre, la création du label « plateau pour la danse », (puisque l'Etoile du Nord présente des spectacles de danse contemporaine depuis 1979) et depuis 2000, c'est devenu « scène conventionnée pour la danse ». En matière de subventions, pour l'Etoile du Nord, les choses sont à l'identique depuis une dizaine d'années. La subvention est renouvelée et il y a eu du côté de l'Etat, de la DRAC, un changement de label. Ce que je voulais dire par rapport au cas particulier parisien, c'est qu'on n'a pas encore évoqué la notion de géographie. Il y a une géographie parisienne. Emmanuel Wallon parlait de décentralisation. Nous sommes le cas typique d'un théâtre de décentralisation dans la Ville de Paris. Comme on parle des mairies d'arrondissement et de mouvement de décentralisation de l'Hôtel de Ville vers les mairies d'arrondissement, on peut aussi évoquer cette notion géographique. A savoir qu'entre théâtre public et théâtre privé, le choix stratégique de la géographie est important. Il est historique pour les théâtres privés. Là, il était impossible de faire un autre choix que le subventionnement pour se situer dans le XVIII^{ème} et pour faire ce que l'on fait. On a choisi de proposer uniquement des spectacles de théâtre et de danse d'auteurs contemporains en direction des adultes et du jeune public et de servir ces spectacles avec un travail que tout le monde fait partout ailleurs en région, que Gérard Maro évoquait ce matin, c'est-à-dire de sensibilisation, de médiation artistique, le travail d'éducation populaire comme il se faisait à une certaine époque. M'est venue pendant la discussion l'idée que l'une des grandes différences entre le théâtre public et le théâtre privé, c'est le luxe que le théâtre public peut se payer qu'est cette participation à l'action artistique, c'est-à-dire aller vers le public, le convaincre de venir voir des spectacles qu'il pense difficiles, uniquement parce qu'il y a l'étiquette « auteur contemporain » alors que ces spectacles sont aussi accessibles que d'autres. On

peut le familiariser avec un certain répertoire, des œuvres de création et on peut faire ce travail aussi bien en direction des enfants ou des jeunes que des adultes et dans un grand quartier, qui pour nous est le 17^{ème}, le 18^{ème} arrondissement et la ville de St Ouen. On travaille aussi sur cette notion d'intercommunalité qui est importante à Paris, parce que géographiquement, cela représente une barrière physique, le périphérique, qu'il est important de pouvoir franchir quand on est un théâtre inscrit dans un paysage où il y a circulation. On le fait à une échelle plus modeste par rapport aux théâtres cités, parce que l'on a à convaincre tout le monde, les futurs spectateurs, les spectateurs actuels de revenir chez nous. On a aussi la chance d'être soutenu dans ce travail.

Anne QUENTIN

Une des grandes divisions entre le théâtre privé et le théâtre public, c'est que le théâtre privé a tendance à dire que le théâtre public n'est pas obligé de faire des recettes. Est-ce que vous êtes vraiment très privilégiés ? Est-ce que vos subventions vous permettent de ne pas être rentables ? Est-ce que c'est encore vrai, surtout à Paris ?

Bernard DJAOUI

La réponse la plus rapide est de dire que, bien sûr, les subventions ne sont jamais à la hauteur, parce que l'on vise toujours plus haut. 1979, c'était il y a très longtemps. On avait 0 centime. C'était donc du bénévolat pendant un certain temps pour les cofondateurs de ce théâtre. Quand on est bénévole, les choses sont relativement faciles, parce qu'il y a une militance, une motivation très forte. Ensuite, la professionnalisation arrivant, les choses sont plus difficiles. Les financements ne sont jamais à la hauteur de cette ambition professionnelle. Du côté du théâtre public, je pense qu'il y a historiquement une militance et je pense qu'aujourd'hui, la différence est très forte à ce niveau-là. Il y a toujours dans le geste fondateur de quelqu'un qui fait du spectacle vivant public, une militance. A une époque, elle était de la politique de l'éducation populaire. Aujourd'hui, je pense que dans la militance, il y a un combat, qui ne se résume pas seulement à cela, contre la concurrence écrasante de l'outil vidéo, informatique. Je crois qu'il y a une militance dans le sens où si on va chercher les enfants, les jeunes, les adultes, c'est dans ce but de militant, puisque ce n'est pas immédiatement rentable en termes de fréquentation dans une salle. Il y a la formation du public, parce qu'il y a l'envie de combattre une emprise très forte des media vidéo et télévisuels, c'est-à-dire le vidage de cerveau. La militance est importante dans ce secteur. Il y a des complémentarités avec le théâtre privé. J'ai entendu Myriam de Colombi parler d'un projet artistique. Là, on est tous sur la même longueur d'onde. Vous avez évoqué ce projet, ce désir, cette envie que vous avez de travailler sur un texte avec un auteur, avec des artistes. Dans le théâtre public, bien sûr cette envie est forte, mais elle est très assise sur cet esprit de militance et même d'engagement politique.

Anne QUENTIN

Quand Myriam de Colombi dit que le théâtre privé pourrait peut-être donner une seconde vie à des spectacles du théâtre public, est-ce que c'est une proposition qui vous séduit, qui vous semble possible ou irréalisable ?

Bernard DJAOUI

A priori, je dirais oui, mais on n'est pas du même monde. Je parle de manière très humble de ce qu'est l'Etoile du Nord. Les spectacles qui y passent, je ne les vois pas demain passer au Théâtre Montparnasse. Dans les spectacles que vous évoquez, il y a des critères de notoriété que nous n'avons pas. Chez nous, je ne vois pas la possibilité d'une collaboration directe avec le Montparnasse. Il y a eu des exemples il y a longtemps de spectacles programmés chez nous qui ont fait l'objet de nouvelles expériences de programmation l'été au Théâtre des Champs-Élysées. C'était il y a une quinzaine d'années.

Myriam de COLOMBI

Il y a aussi le Petit Montparnasse.

Bernard DJAOUI

Bien sûr, mais pour nous, la notion de notoriété n'est pas du tout à l'ordre du jour, mais je comprends tout à fait que dans le théâtre privé ce soit un élément essentiel.

Anne QUENTIN

Je vais passer la parole au troisième théâtre représenté à cette table ronde, c'est-à-dire le Théâtre de la Ville représenté par Gérard Violette, son directeur. Vous avez deux salles, une grande et une petite. Vous semblez afficher une santé insolente dans ce paysage qui n'est pas si évident. Est-ce que les taux de fréquentation qui sont de 90 ou 95% sont les mêmes dans les deux salles ou est-ce que la situation est plus contrastée ?

Gérard VIOLETTE

J'ai entendu des mots qui me font frissonner. Parler du secteur public, en termes de privilège et de luxe me paraît impensable. Je réagirai à ce qu'a dit Emmanuel Wallon. Que des théâtres publics à Paris reçoivent des spectacles de province au pourcentage, c'est un scandale ! Certains y sont obligés par manque de subvention que ce soit de l'Etat, des collectivités territoriales et de temps en temps, il faut bien l'avouer, de Paris. Un théâtre public se doit d'assumer ses responsabilités totalement. Or, quand Jean Mercure a fondé le Théâtre de la Ville - j'étais à l'époque jeune administrateur général- c'était l'époque de la création des maisons de la culture. On tirait à boulet rouge dessus. Il ne s'agissait pas pour nous de faire une maison de la culture à Paris, mais de s'en inspirer. Donc, dès le départ, il y avait un point de vue essentiel, appliqué d'ailleurs en province à l'échelon des maisons de la culture mais aussi des scènes nationales : il consistait à mélanger le théâtre, la danse, les musiques du monde. Avec l'espoir que ce brassage artistique provoque aussi un extraordinaire intérêt du public et, en définitive, une évolution, un affinement de son goût dans chacun de ces domaines. C'est ce que nous avons appliqué.

Tout à l'heure, M. Djaoui disait que c'était presque un luxe d'avoir une action artistique, d'aller chercher le public. Quand nous avons créé le Théâtre de la Ville, bien sûr nous avons été accusés de tous les maux de la terre. De grands hommes de théâtre ont dit que c'était un scandale qu'un théâtre public dégage de l'argent pour faire des actions de relations publiques. Qu'en est-il exactement ? Le Théâtre de la Ville a un privilège, c'est d'être en plein centre de Paris. Il n'en a pas d'autres. Nous avons, petit à petit, convaincu les différents responsables de la Ville de la justesse de notre action. Je ne vais pas faire de publicité, mais si le Théâtre de la Ville n'a eu en 35 ans que deux directeurs, on doit se demander

pourquoi. Si Jean Mercure était un homme, un créateur de très grande renommée, je ne suis qu'un besogneux du spectacle. Avec un point en commun cependant: une vraie politique appliquée au niveau artistique, au niveau des relations publiques, au niveau de la nécessité d'identifier artistiquement un lieu, de fidéliser tout un public, qu'il soit celui des enseignants par le biais d'abonnements, par le biais de ce qui se fait de plus en plus et- c'est indispensable -, d'une information et non d'une communication. On a un journal, un site Internet. Toute cette action est rendue possible par le subventionnement que nous avons, car il est fait pour les artistes et pour faire venir le public. Il ne faut jamais oublier ni l'un ni l'autre.

Ce que je crois et je le défends auprès de mes mandants, c'est qu'un théâtre qui ne dépend que de la Ville se doit d'être un moteur de l'activité artistique, théâtre, danse, musiques en France. C'est la raison pour laquelle nous ne faisons que des créations. Le développement de la coproduction, une horreur selon Jean Mercure, je l'ai connu. A Jean-Pierre Vincent qui me disait que c'était la fin des artistes, j'ai répondu que c'était le début de la liberté totale des artistes, ce qui d'ailleurs n'est pas bon, parce qu'il doit y avoir discussion entre en eux et leurs producteurs. La coproduction entraîne obligatoirement une diffusion à Paris. Toute la création ne se passe pas qu'à Paris. Il y a une création formidable à Plougastel, partout, parce qu'il y a des coproducteurs qui sont placés au même niveau que nous. Les créations ont lieu à tel ou tel endroit et c'est très bien. Il faut coproduire, il faut diffuser. Que Paris ait un théâtre municipal qui ne fasse pas cela, ce serait grave. On programme aussi des musiques du monde. On va les chercher en Afghanistan, un peu partout.

Le problème aussi, c'est de fidéliser le public et d'affiner ses goûts. La grande position des politiques est de dire : vous êtes élitaires. C'est la grande insulte. Je ne sais pas si on est élitaire. On essaye de faire des spectacles de bonne qualité et de les rendre accessibles au public le plus large, par l'information notamment. Ce n'est pas nous vanter, mais nous venons de démarrer la saison. Nous faisons 450 représentations, 100 spectacles différents. La plupart sont d'ores et déjà, avant ou après succès, diffusés en province et à l'étranger. Nous avons vendu 164 000 places en abonnement sur des créations. Le théâtre privé s'occupe beaucoup des auteurs contemporains, mais nous aussi. Il n'y a pas que Jean-Michel Ribes qui s'y intéresse. Si vous prenez la peine de lire les programmes de tous les théâtres de France, vous voyez qu'il y a partout à l'affiche des auteurs contemporains et même vivants.

J'aimerais revenir sur les privilèges de Paris. Je trouve que l'on n'en a plus beaucoup. Le privilège des créations, on ne l'a plus totalement. Le privilège d'avoir un parc théâtral extraordinaire, on l'a. Je pense que chacun devrait garder sa spécificité. Je veux bien que l'on fasse des passerelles, mais je trouve plutôt bon de garder sa singularité. Le public s'y retrouverait. Or il a du mal à s'y retrouver. Patrice Chéreau me disait qu'il recevait 8 invitations par mois d'un même théâtre. Cela fait beaucoup. Même nous, nous sommes battus ! En théâtre, nous n'avons pas toujours le privilège dont parle M. Djaoui, d'une salle de première avec de la presse, des professionnels. Nous avons en ce moment Toto le Momo, un spectacle admirable sur Artaud. Je n'en ai encore vu aucun. Le privilège de la presse nationale est discutable. Je ne critique pas les journalistes. Il est clair que compte tenu de la profusion des offres, ils ne sont pas assez nombreux, ils n'ont pas assez de temps et plus assez d'espace rédactionnel. D'ailleurs, je suis inquiet. Il y a de moins en moins de critiques de théâtre. D'un

autre côté, il faut que les théâtres publics s'habituent à se passer de la presse. C'est tout le travail que nous faisons par les abonnements, les contacts avec nos relais, les C.E, les enseignants. C'est un travail, comme le disait M. Djaoui, que tout théâtre public fait. Le résultat est là. Il est à noter qu'un article écrit dans la presse nationale à l'occasion du passage parisien d'un spectacle en co-production sert aux coproducteurs qui sont à Toulouse, Mulhouse ou à la Rochelle.

Je vais parler des privilèges de la province. Il n'y a pas 400 représentations par soir. Si vous divisez le nombre de représentations par le nombre d'habitants, vous voyez que ce n'est pas nécessairement à l'avantage de Paris. Deuxièmement, là-bas, vous avez une avant-première dans les journaux locaux, la critique le lendemain. Et le soir-même, quand je vais à la première, j'allume la télévision pour regarder les nouvelles et je tombe sur le spectacle du soir. Nous, nous n'avons jamais cela. Excepté peut-être pour Pina. Et ainsi, il y a quelques milliers de personnes de plus qui sont mécontents, parce qu'il n'y a pas de place !

Quant à la création contemporaine, je réponds à Mme de Colombi. Quand la Ville m'a proposé une deuxième salle, parce que je crois qu'un théâtre public a besoin de deux salles pour affiner sa politique artistique, j'avais développé l'idée de deux théâtres mais avec une même politique. Bien sûr, cette politique est adaptée. Cette année, on a toute une série d'auteurs vivants proposés en abonnement. Vous ne serez pas surpris d'apprendre que les gens ont plus pris Pina Bausch que Lee Hall ou que Jean Audureau. On se bat. De temps en temps, au niveau du théâtre contemporain, on des résultats honnêtes, mais pas extraordinaires. Il faut le dire. C'est pourtant ce que nous devons faire. Un membre du Conseil d'administration me disait : « M. Violette, au lieu de faire tous ces auteurs contemporains, vous n'avez qu'à prendre un Richard quelconque et vous allez faire du public ». Je lui ai répondu que notre travail, c'est aussi le contact direct avec les artistes. J'assume complètement d'avoir pour interlocuteurs privilégiés les metteurs en scène avec lesquels j'ai envie de travailler, de discuter auteurs, acteurs etc.

Des passerelles, nous en faisons avec d'autres théâtres publics parisiens, car je pense qu'il y a un rapport très fort entre un spectacle et une salle, notamment en danse. Quand un spectacle passe aux Abbesses et le lendemain, dans une salle de 1 500 places, ce n'est plus le même. Il arrive donc que des propositions de spectacles soient magnifiques, qu'elles me plaisent, que j'aie envie de les aider, mais que ni le Théâtre de la Ville, ni le Théâtre des Abbesses ne soient conformes. Ainsi, nous faisons des opérations avec le Théâtre de la Bastille, avec le Théâtre de la Cité internationale, avec le Théâtre Paris-Villette, parce que nous avons les mêmes systèmes de gestion, à peu près les mêmes goûts et que nous pouvons le faire. D'un autre côté, ce qui est un peu anormal, c'est que nous soyons obligés d'apporter des parts de coproduction et de temps en temps de diffusion, parce que ces théâtres n'ont pas les moyens de coproduire ni, parfois, de payer correctement la diffusion. Ce n'est donc pas une volonté d'hégémonie, mais c'est montrer que nous sommes solidaires pour aider le théâtre et la danse à se développer à Paris. J'aimerais que mon intervention n'apparaisse pas comme une défense du Théâtre de la Ville. Il est vrai que cela ne se passe pas trop mal. Nous avons des moyens et je considère qu'ils doivent être utilisés de cette façon au même titre que nous nous sommes efforcés de n'avoir que des personnels en CDI, (raison pour laquelle, probablement nous avons été envahis par les intermittents !). Travail à 100% de

nos moyens, contrats en CDI, uniquement des coproductions, des diffusions en province ou à Paris, des prix de place abordables – il faut savoir que vous pouvez assister à un très grand concert pour 10 € - et un très gros travail d'information, notamment sur le terrain. Il n'y a pas de miracle.

Anne QUENTIN

On voit bien ce qui vous divise entre théâtre public et théâtre privé en termes d'identité.

Gérard VIOLETTE

Ce n'est pas une division, c'est une coexistence pacifique !

Anne QUENTIN

On voit bien que vous avez des contraintes et des modes de production très différents. Pourtant, est-ce que l'on peut imaginer des passerelles en termes de diffusion ?

Gérard VIOLETTE

Bien sûr. Maintenant, avec les coproductions, plus personne n'est propriétaire d'un spectacle. Il y a un producteur délégué. Il y a de moins en moins de coproducteurs en France. Je ne vois pas pourquoi un théâtre de province irait coproduire, alors qu'il aurait le même spectacle en préachant pour deux fois moins cher. C'est donc une véritable vocation, envie de coproduire et d'intervenir dans ce domaine. Si tout à coup un artiste veut que son spectacle passe dans un théâtre privé, cela peut tout à fait avoir lieu. Le Théâtre de la Ville ne réclame pas d'exclusivité au théâtre public. Le plus difficile serait de participer à sa promotion, car je crois sincèrement que les théâtres doivent s'identifier. Souvent, on me dit que je suis possessif. Ce n'est pas vrai, mais je veux que le Théâtre de la Ville ait une identité et à Paris, ce n'est pas facile. A ce titre-là, faire une promotion commune peut être délicat. La question ne s'est jamais posée, mais elle se pose avec tous les autres théâtres parisiens qui font un excellent travail à tous les niveaux, y compris au niveau des relations publiques. Il faut s'entendre. Cela se passe très bien.

Colette NUCCI

Le Théâtre de la Ville est un cas très particulier. Les spectacles qui passent au Théâtre de la Ville, est-ce qu'ils ont besoin de passer dans un théâtre privé ? Je ne crois pas.

Gérard VIOLETTE

Vous avez raison de dire une chose, Madame, c'est que la politique que mène le Théâtre de la Ville est possible, parce que nous sommes à Paris, que nous sommes au centre de Paris et que nous sommes bien subventionnés. D'autres théâtres ont fait le même travail, mais différemment et chacun dans ses spécificités. C'est vrai que le privilège que garde Paris est d'avoir une offre théâtrale assez incroyable. Elle est aussi assez formidable en danse, même si elle est pourrait être plus importante. Sur le plan musical, Paris peut mieux faire.

Lucien ATTOUN

Est-ce que Gérard VIOLETTE peut se passer des coproductions ?

Gérard VIOLETTE

Je ne peux absolument pas me passer des coproductions. Je vais vous donner un exemple. Avec Jean Mercure, nous faisons des productions dramatiques qui coûtaient cher. On en faisait trois par an et nous ne les diffusions pas. Quand j'ai pris la direction seul, j'ai décidé de ne plus faire de production directe, mais seulement des coproductions. Tout l'argent que l'on a ainsi dégagé, je l'ai mis dans la danse. Co-produire est donc devenu indispensable. Il n'y a pas d'autre façon de travailler dans le domaine public. Les grands théâtres nationaux peuvent se permettre de faire autrement. Ils utilisent leurs moyens différemment. Je ne dis pas qu'ils en ont trop.

Anne QUENTIN

Marie-France Mignal, vous êtes présidente du Fonds de soutien du théâtre privé. Que pouvez-vous nous dire de la situation de ce théâtre privé à Paris que l'on a longtemps dit en crise ?

Marie-France MIGNAL

Comme il y a une situation économique qui n'est pas florissante en France, on en ressent immédiatement les effets. Vraisemblablement, le problème se pose également dans le secteur public. Les gens ont un peu moins fréquenté nos théâtres en 2004. Je ne sais pas encore pour cette année 2005, puisqu'elle n'est pas terminée. Les journalistes se sont emparés un peu légèrement de ce sujet et cela nous a été très défavorable. Nous avons eu des problèmes la saison dernière. On essaie de les régler. Tout n'est pas résolu donc nous essayons à nouveau cette année. Nous sommes des chefs d'entreprise avec les difficultés que cela comporte, mais sans baisser les bras évidemment.

Anne QUENTIN

Cela veut dire que le Fonds de soutien est un excellent régulateur ?

Marie-France MIGNAL

Oui. Sans le Fonds de soutien, il est évident que la moitié des théâtres parisiens n'existeraient plus. Pour donner un exemple précis, Myriam de COLOMBI qui a pris la pièce *1962* de Mehdi Charef, n'aurait pas pu continuer aussi longtemps d'exploiter cette pièce magnifique s'il n'y avait pas eu le Fonds de soutien.

Myriam de COLOMBI

Je ne l'aurais même pas prise.

Anne QUENTIN

Le thème de la rencontre, ce sont les passerelles possibles entre le théâtre privé et le théâtre public. Est-ce que vous pensez qu'elles pourraient revitaliser ce secteur ?

Marie-France MIGNAL

A partir du moment où chacun autour de la table a envie de parler de cela et de réaliser des passerelles, pourquoi pas ? Après, il nous faut l'accord et les possibilités nouvelles que pourraient apporter la Ville et l'Etat à ce sujet. On ne

peut rien faire tout seul. On est à la fois très aidé, isolé et en même temps désireux d'avoir une convivialité plus grande entre les secteurs. C'est très bénéfique d'être là et d'en parler, mais la réalisation sera sûrement difficile et longue à mettre en place ou alors je me trompe et j'aimerais bien que ce soit le cas. Il y a un vrai désir apparent d'avancer dans ce parcours.

Je voulais juste prendre un peu de temps pour vous enlever l'illusion que les médias sont très intéressés par nous. Nous avons des attachés de presse qui travaillent comme des fous. Nous sommes très rarement présents aux journaux télévisés, même sur France 2 qui est pourtant une chaîne publique. A part deux ou trois grosses vedettes qui vont avoir un parcours facile, aisé sur le spectacle qu'ils jouent, je vous assure que dans les cinquante théâtres privés, nous ne sommes pas mieux servis que dans le secteur public.

Anne QUENTIN

Quand vous dites que les choses sont très lentes à se mettre en place, que voulez-vous dire ?

Marie-France MIGNAL

Administrativement nous sommes très différents. Les desiderata et les nécessités des uns et des autres sont très divers. Avant que toutes les barrières ne tombent et que l'on puisse aller ensemble dans un même chemin, il faut déjà qu'une étude très poussée sur cette possibilité financière soit faite. Comme vous le savez, nous sommes des chefs d'entreprise. Nos contraintes sont différentes. La création est le lien de tous. Evidemment, il y a beaucoup de créations dans le secteur public et dans le secteur privé. Ce serait vraiment tout à fait faux de penser que ce n'est pas le cas. Pour la rentrée, je crois qu'il y a 15 créations de nouveaux auteurs. C'est beaucoup sur 50. Nos nécessités de création sont les mêmes, mais les fonctionnements sont différents. Je crois que c'est là-dessus que l'on va avoir besoin de beaucoup travailler en concertation, parce que cela ne se fera pas juste en sortant de cette table.

Anne QUENTIN

Qu'entendez-vous par concertation ? Qu'est-ce que vous pourriez proposer concrètement ?

Myriam de COLOMBI

Je crois que c'est moins compliqué qu'on ne le pense. Pour le *Déjeuner chez Wittgenstein*, cela s'est très bien passé et très facilement. Le spectacle était léger. Mais c'est possible. On pourrait imaginer une sorte de jumelage avec une ville qui ait un centre subventionné et qui ait une sorte de correspondant à Paris. Sur l'ensemble des spectacles programmés dans l'année, on pourrait peut-être se dire avec le directeur que tel spectacle pourrait aller dans le privé. Je crois que c'est beaucoup plus ouvert que cela ne l'a jamais été. Il y a une volonté des metteurs en scène. J'ai souvent appelé Didier Bezace, Jean-Louis Martinelli, etc. On a tout de même un contact qui existait moins avant et qui me semble très intéressant et positif surtout si nous avons un encadrement et des tutelles qui nous aident à dépasser de petites difficultés.

Gérard MARO

Beaucoup de spectacles ont circulé depuis 15 ans. La réalité, c'est un problème de clarté de cette circulation. Actuellement, nous faisons des démarches individuelles. Bien sûr qu'un directeur de théâtre public aura plus envie qu'un spectacle soit présenté dans telle ou telle salle, parce que la salle lui correspond mieux et qu'il a des affinités avec le directeur avec qui il sera associé un moment. Tous les théâtres, public et privé, ne pourront pas travailler en commun tout le temps. Les passerelles seront toujours faites à partir des choix artistiques des uns et des autres. Il faut trouver des cadres institutionnels connus de tous, de manière à ce qu'il n'y ait plus de craintes sur ces coproductions.

Pour demain, cela ne peut se faire qu'ensemble en amont. Il y a un problème d'accord artistique et d'économie d'échelle. Si un spectacle est produit par un centre d'art dramatique, qu'ensuite il part en tournée, puis il va être programmé dans un théâtre privé, si l'ensemble de l'équipe artistique est intéressé à ces deux ans de travail, les conditions d'engagement ne seront pas du tout les mêmes que lorsque ce centre dramatique va répéter deux mois pour un mois de représentation. Economiquement, il faut faire quelque chose. Lorsque l'on engage quelqu'un pour deux ans, l'analyse de la production se fait sur ces deux ans. Cela change complètement les conditions d'engagement et les conditions de production. C'est ce qui va être difficile à mettre en place, parce qu'il faudra que le théâtre privé de son côté se bloque une date pour dans deux ans, que les acteurs soient d'accord pour avoir la continuité de ce travail. C'est le gros problème. On ne le fera pas dans tous les théâtres privés ni dans tous les théâtres publics. Il est évident que certaines salles appartenant au secteur privé qui ont une certaine programmation, les théâtres publics n'iront jamais. Disons aussi que des théâtres comme le Théâtre de l'Atelier, le Théâtre de l'Œuvre, le Théâtre Hébertot ou Montparnasse reçoivent tous les jours non seulement des dossiers de jeunes compagnies, mais des coups de téléphone de confrères qui ont des spectacles qu'ils souhaiteraient voir jouer à Paris et qui sont prêts à le faire. Le problème est de trouver un cadre moral, parce que c'est de l'argent public qui est utilisé et de savoir quel est le retour dans l'exploitation privée vers le théâtre public initial. Pour toutes les productions qui se sont bien passées, on a quantifié l'argent d'Etat utilisé pour produire le spectacle. Le spectacle exploité dans le théâtre privé doit avoir un droit de suite qui revient normalement au spectacle subventionné et que ce chiffre soit connu de tout le monde.

Anne QUENTIN

A la Mairie de Paris, vous gérez un certain nombre d'institutions théâtrales à Paris. Par ailleurs, vous financez, vous abondez en tous cas le Fonds de soutien. Comment est-ce que vous regardez ce paysage très composite dans lequel on est à Paris ? Avec effroi ? Avec bonheur ? Avec quel regard ? Et quelles actions menez-vous en direction des lieux ?

Intervention d'un représentant de la Ville de Paris

Anne PERROT

Depuis 2001, l'affirmation de la place de la création et l'idée de rencontrer les publics sont au cœur de la politique culturelle parisienne. Comme l'a souligné Emmanuel Wallon, nous agissons dans un paysage particulier. Paris est à la fois une ville, qui veut s'affirmer de plus en plus comme une collectivité locale, mais qui en même temps est une capitale. Comme l'ont rappelé les autres intervenants, Paris est un peu un « miroir aux alouettes ». L'attente est énorme, notamment

celle des compagnies, comme l'a montré la crise des intermittents. Il est bien évident que la Ville ne peut y répondre seule mais doit agir en complémentarité avec l'Etat et la Région.

Nous examinons cette situation avec une très grande attention. Nous ne nous contentons pas de regarder. Nous soutenons des lieux phares avec grande satisfaction, comme celui dirigé par Gérard VIOLETTE. Ce théâtre tient les deux bouts de la chaîne : il prend le risque de la création et, en même temps, il rencontre le public. Ce lieu est par ailleurs une sorte de « tête de pont » de la décentralisation. C'est aussi un lieu national, même s'il est uniquement financé par la Ville de Paris, notamment en danse. Il a en effet permis de présenter au public des artistes comme Josef Nadj.

Le théâtre du Rond Point, dont la direction a été confiée à Jean-Michel Ribes, est cofinancé par la Ville et l'Etat. C'est un premier exemple réussi d'action conjointe qui montre qu'il y a intérêt à dépasser quelquefois le "chacun chez soi". Nous aidons beaucoup de petits lieux. A ce sujet, je voudrais revenir sur ce qu'a évoqué M. Djaoui. Notre action se situe dans une ville qui déconcentre ses activités et qui est de plus en plus à l'écoute de la vie culturelle dans les arrondissements. Dans le 18^{ème} arrondissement, il est intéressant d'aider l'Etoile du Nord. Dans le 11^{ème}, il est intéressant de réhabiliter la Maison des métallos et d'en faire un lieu qui croise théâtre et pratiques culturelles. Dans le même ordre d'idée nous ne nous contentons pas de regarder ce dont nous avons hérité, comme les 7 théâtres dits d'arrondissement. A ce sujet, une étude est actuellement menée pour faire l'état des lieux et envisager l'avenir. Faut-il redéfinir les missions de ces établissements ? Cela doit s'appuyer sur une vision géographique.

Il y a aussi des lieux à la frontière entre le privé et le public. Nous l'avons perçu peu à peu. Le Théâtre Artistique Athévains, par exemple, a une véritable ligne artistique et réalise un vrai travail de proximité qui rencontre l'adhésion du public. En discutant avec ses responsables, on s'aperçoit de la spécificité de leur action. Comment inscrire davantage ce théâtre dans son environnement et dans son arrondissement ? C'est une question. Pendant un moment, on s'est un peu renvoyé la balle avec le Fonds de soutien. Une année, il finançait le Théâtre Artistique Athévains et on se désengageait un peu. L'année suivante, c'était le mouvement inverse.

Il y a par contre des lieux qui relèvent très clairement du service public. C'est le cas pour le Théâtre Ouvert ou le Théâtre de la Bastille. Pour d'autres, c'est plus compliqué.

Dans ce contexte, nous organisons un cycle de rencontres avec le Syndéac, notamment sur la mise en place d'une commission consultative pour les aides aux projets (je signale au passage que celles-ci ont augmenté de 80% depuis 2001). Nos rencontres portent également sur les résidences de compagnies, ce qui n'est pas simple, ainsi que sur l'aide aux petits lieux. Il est vrai que nous avons tendance à aider de plus en plus les petits lieux, très soutenus par les maires d'arrondissement. Cependant, nous devons veiller à ce que l'accueil de spectacles ne se fasse pas dans n'importe quelles conditions. De ce fait, nous avons des discussions d'ordre éthique avec la profession. Nous aurons des discussions avec d'autres syndicats, comme le SYNAPI.

Par ailleurs, la Ville et l'Etat ont diligenté conjointement un audit sur le Fonds de soutien au théâtre privé. La semaine dernière, nous avons reçu le document concernant cet audit. Il fait état de différentes préconisations qui seront étudiées

de manière collégiale avec Mme Mignal, et d'autres représentants du fonds de soutien au théâtre privé, les représentants de l'Etat et de la Ville.

Marie-France MIGNAL

Ce résultat d'audit nous est très favorable dans notre gestion, dans notre développement. Les inspecteurs ont reconnu le travail de rigueur fait dans cette association.

Anne PERROT

Je tiens à souligner par ailleurs que Bertrand Delanoë et Christophe Girard se sont engagés en début de mandature à créer au 104 rue d'Aubervilliers, dans le 19^{ème} arrondissement, un lieu destiné à accueillir des résidences de compagnies, c'est-à-dire à répondre à Paris au besoin de production pour les artistes de toutes disciplines. Ce ne sera pas un lieu axé prioritairement sur la diffusion. Les directeurs viennent d'être nommés. Il s'agit de Robert Cantarella et Frédéric Fisbach.

Laurence PASCALIS

Je voudrais ajouter des contacts renforcés avec la Région Ile-de-France dans le domaine du spectacle vivant dans son ensemble, ce qui est assez nouveau.

Anne QUENTIN

Dans ce paysage, puisque l'on parle du théâtre privé, des institutions très repérées, des théâtres municipaux que vous financez très directement, il y a aussi une multitude de petites salles à Paris dont on ne sait jamais bien qui les gère, quel est leur statut. Elle propose tout de même aussi énormément de spectacles, donc elles rentrent dans ce paysage de la concurrence. Comment vous les regardez : comme une fatalité ou comme une preuve de bonne santé ? Comment pouvez-vous agir sur ce tissu-là ?

Laurence PASCALIS

Comme le disait Emmanuel Wallon, on est confronté à une spécificité parisienne très grande, c'est-à-dire que Paris ressemble de plus en plus à Avignon off. C'est un questionnement très grave pour la Ville, puisque nous avons le théâtre privé dont nous avons beaucoup parlé avec son aspect très organisé, très structuré ; le théâtre public très varié et cette multiplication de petits lieux dont Bernard Djaoui a parlé, parce qu'au fond, l'Etoile du Nord est un ancêtre de ces petits lieux qui ont connu un certain développement et une reconnaissance. Je crois qu'aujourd'hui, beaucoup d'équipes artistiques se constituent sous forme d'association, avec ce que Bernard Djaoui appelait du bénévolat. Cela touche à toutes les questions sur l'exercice professionnel, la rémunération des artistes. La Ville est vraiment confrontée à cette question. Faut-il les aider dans la mesure où il y a une création qui se développe ? Faut-il être extrêmement vigilant sur les conditions dans lesquelles on peut aider des lieux pour ne pas susciter cet effet de miroir aux alouettes dont Emmanuel Wallon parlait ? Je crois que l'on ne peut vraiment pas être seul. C'est pour cela que nous ne pouvons que travailler en concertation avec les partenaires professionnels, l'Etat et la Région, parce que Paris est un peu le centre de ces questionnements qui sont nationaux et pour lesquels une collectivité seule est un peu démunie.

Vers un dépassement des frontières dans le domaine de la diffusion ?

Table ronde animée par Jacques BAILLON, directeur du Centre national du Théâtre.

Jacques BAILLON

Il est nécessaire d'écouter et d'analyser des exposés, parce qu'il y a beaucoup d'informations que nous ne possédons pas ou mal. Il y a un manque de précision. Le thème de cette table ronde est le dépassement des frontières. Il y a un endroit où cela s'est toujours pratiqué, mais c'était souvent d'une façon singulière et personnalisée, c'est le secteur des tournées, le secteur de la circulation des spectacles, parce que dans ce domaine de la diffusion, c'est là que les frontières ont toujours été dépassées. Nous voudrions connaître le sentiment, la position, l'analyse du ministère et plus exactement de l'administration centrale. Nous sommes très heureux d'accueillir Jérôme Bouët, directeur de la DMDTS.

Un manque de passerelles avéré

Jérôme BOUËT

Je voudrais vous faire part de ma réflexion personnelle sur le sujet qui nous occupe, les échanges entre le public et le privé, et sur la manière dont les choses ont évolué au fil du temps depuis une période assez courte. En 1998, j'étais directeur adjoint du théâtre. Dominique Wallon était directeur. Inspiré par Irène Ajer, j'avais signé un texte sur le développement des échanges entre le public et le privé. L'argumentaire était évident : des scènes dans les régions dotées de missions de service public peuvent avoir un intérêt artistique, culturel, économique à des échanges avec le théâtre privé. Le théâtre privé a un intérêt exactement symétrique, puisqu'il prend des risques artistiques ; il fait une place aux auteurs contemporains, historiques et encore actuels. Il peut aussi trouver un intérêt dans cet échange et d'autant plus que l'on regrette souvent que des spectacles créés dans les régions ne soient pas suffisamment exposés à Paris. Cela avait fait un peu grincer des dents. La position de Dominique Wallon, dont on pourrait penser que du fait de son engagement professionnel, personnel, avec une conception de la politique culturelle, il serait assez prudent par rapport au développement de ces échanges, avait laissé publier ce texte. Il venait de diriger pendant plusieurs années le centre national de cinéma où il est évident qu'il n'y a pas d'un côté un cinéma de recherche aidé par la puissance publique et de l'autre un cinéma commercial qui serait laissé au marché, mais au contraire une continuité. Dominique Wallon s'appuyait beaucoup sur la politique du cinéma pour réfléchir à l'évolution de la politique en faveur du théâtre public.

Deuxième épisode, plus tard, nous nous sommes penchés sur la situation d'un Centre dramatique national qui travaillait avec le théâtre privé. J'ai alors eu un échange avec un expert sur ce développement des échanges. Parlant des créations du directeur-metteur en scène, je lui demande si c'est du bon théâtre. Il me répond : « oui, mais c'est du théâtre privé ! ». Je lui demande ce que c'est que du théâtre privé et il me répond que c'est du théâtre qui va dans le privé. Il est vrai que le directeur avait un accord avec un théâtre privé pour diffuser ses spectacles. Je trouvais cela plutôt bien qu'un spectacle créé dans une région soit montré à Paris. Il me répond qu'effectivement, c'est bien mais que c'est très déséquilibré, parce que l'argent du centre dramatique en investissement, à la création, finance une exploitation privée. Ce n'était donc plus un problème de philosophie politique d'un théâtre populaire face à un théâtre bourgeois. Ce n'était plus un problème

esthétique d'un théâtre pourvu a priori ou dénué de valeurs artistiques. C'était un problème économique. C'était un problème d'échange, de réglage économique de manière à ce que les termes de l'échange entre le théâtre public et le théâtre privé soient équilibrés.

Si j'ai cité ces épisodes très factuels, c'est pour montrer que les choses ont évolué. Les idées ont évolué. On a fait tomber un certain nombre de barrières psychologiques, philosophiques. Il y a eu aussi des faits. Le fait que la taxe parafiscale soit devenue une taxe fiscale et qu'elle ait été élargie aux tournées en 2004, on commence à en voir les effets. Je pense que l'on a aussi progressé en termes d'analyses conjointes faites par l'Etat et la ville sur tous ces sujets.

Il y a certainement encore des difficultés d'approche, des divergences de conception, mais il me semble que les idées ont progressé à ce point que l'on peut essayer d'avoir une vision d'ensemble. C'est ce que je souhaite. J'ai parlé du cinéma tout à l'heure et ce n'est pas tout à fait un hasard. Je pense qu'il y a une politique globale de soutien au cinéma. Elle n'est évidemment pas transposable en tant que telle, parce qu'il y a beaucoup d'éléments différents. Mais nous souhaitons avoir cette vision d'ensemble d'une politique publique de soutien au théâtre quelle que soit la forme qu'il revêt.

Jacques BAILLON

Vous notez que les idées ont progressé. Qu'est-ce que Bernard Murat en pense ? Est-ce que vous avez vu ces derniers temps une évolution des idées et des états d'esprit ? Et vous-même, avez-vous changé de point de vue ?

Bernard MURAT

Je ne cesse de changer de point de vue. C'est toujours difficile d'arrêter le pendule de la réflexion sur une position et ce ne serait même pas souhaitable. Je vous remercie d'avoir organisé cette journée. Je pense qu'elle préfigure d'autres rencontres, du moins je l'espère, parce qu'elles sont nécessaires et que la parole se libère et les échanges vont certainement être fructueux, pas immédiatement, mais au moins dans les rapprochements. J'entendais ce matin, André Mondy reprendre la formule de Louis Jouvet sur le petit commerce pour un grand art. Je crois que c'est ce qui nous unit. Je ressentais en entendant nos amis et camarades du théâtre public les mêmes choses par rapport au théâtre privé et je me suis intéressé à l'histoire de la naissance du Fonds de soutien au théâtre privé, parce qu'elle est exemplaire et l'aventure de ce fonds est également exemplaire. J'ai retrouvé des textes bizarrement perdus d'une correspondance entre Charles Dullin et Sacha Guitry. C'était sur les nécessités existant au sein de ce qui était l'Association des directeurs de théâtres privés en 1943. L'époque est intéressante. Ils se remémoraient l'un comme l'autre la misère et les souffrances sur lesquelles ils devaient travailler. Quand ils évoquaient cette misère et cette souffrance, ils parlaient de Pitoëff. Dans cette lignée, suivront Gémier, Dullin, Vitali ou Jean Mercure, tous ceux qui ont souffert de ne pas être reconnu et de se battre tous les jours pour que le spectacle puisse avoir lieu le soir-même. Bien sûr, c'est l'inventaire depuis Molière. C'est ce qui est notre fondement à tous. Cette part d'enfance qui est en nous qui fait que le théâtre est le théâtre. Ce n'est pas l'origine de l'argent qui va déterminer l'esthétique d'un spectacle. Cela peut l'être au niveau des projecteurs, de la modernisation technique de l'outil lui-même. Mais je me méfie des analyses trop sèches. Quand Emmanuel Wallon disait que le

théâtre privé avait sauvé les meubles en sauvant les mobiliers, je ne suis pas d'accord. On a sauvé un outil de création. Quand on s'est battu contre la vente de l'Ambigü, ce n'était pas pour préserver un bâtiment. C'était pour préserver un outil de création. Derrière tout cela, il y a encore des restes d'anathèmes et de divisions qui ne sont pas vrais et ressentis par les gens du plateau, c'est-à-dire toute la famille des gens qui concourent à travers les différents métiers à faire que le rideau puisse se lever. Jouvet disait : « une générale réussie, ce n'est jamais qu'une suite de catastrophes évitées de justesse. » Je pense qu'on le vit tous. Il ne s'agit pas tellement de se demander si l'on va faire de l'argent. Personne ne peut penser comme cela aujourd'hui, puisque l'on sait très bien que pratiquement aucun théâtre ne gagne de l'argent au sens de faire des profits pour les mettre quelque part. Quand on gagne de l'argent, c'est pour pouvoir faire un spectacle tout de suite après. Je ne veux pas répondre à tout ce qui a été dit sur le Fonds de soutien. Le Fonds de soutien au théâtre privé est une assurance contre le bide. On ne récupère que 40% de la perte quand on la récupère. Le reste du temps, on ne touche pas au Fonds de soutien si on a le bonheur de faire des succès, mais au contraire on contribue à ce que des théâtres plus petits, notamment ceux de moins de 400 places, puissent vivre et créer. C'est dans ce sens que mon point de vue et ma réflexion ont évolué en devenant directeur d'un théâtre privé il y a 5 ans, car je connais mieux dans tous ses rouages le Fonds de soutien au théâtre privé, qui est une expérience exceptionnelle, unique, qui n'existe nulle part ailleurs et dont on voit le germe dans des conversations entre Dullin et Guitry. De ce point de vue, on a beaucoup de choses à apprendre les uns des autres. On a peut-être beaucoup de choses à faire ensemble, encore que je reçoive tout à fait la parole de Gérard Violette qui disait que ce n'était pas un mal que les deux secteurs coexistent et fassent ce qu'ils savent faire.

Jacques BAILLON

Je voudrais avoir la réaction d'un directeur de théâtre public qui est aussi un homme de plateau, un artiste, Didier Bezace. Est-ce que la parole s'est libérée ? Son regard a-t-il évolué ces dernières années sur ce sujet ?

Didier BEZACE

Pour la première fois de ma vie d'acteur, metteur en scène du service public, j'ai établi une collaboration avec un théâtre privé en ce qui concerne *La version de Browning*. Cette collaboration a un sens radical et aigu, parce que je n'ai connu cette pièce que grâce à ce directeur de théâtre privé. Avant d'être financière, elle a d'abord été artistique et amicale. Frédéric Franck m'a fait lire une pièce que je ne connaissais pas et que je ne voulais absolument pas monter. Effectivement, quand la collaboration naît ainsi, elle a l'air d'être assez naturelle. Est-ce que les choses doivent évoluer plus ? Je ne sais pas, mais la transparence est absolument nécessaire dans une collaboration entre des fonds privés et les fonds du service public.

Je vois des différences que Bernard Murat ne notait pas. Le théâtre privé est né de volontés d'artistes qui ont souvent été des héros, des gens à qui on doit une admiration folle et à qui on doit même le goût et le plaisir du théâtre. Le théâtre de service public est né de la volonté de partager les richesses culturelles, les auteurs, le théâtre avec des gens qui n'y avaient pas droit. C'est totalement différent. Le théâtre privé a toujours été fait pour des gens qui y avaient droit naturellement.

Les données financières sont totalement différentes. Au théâtre privé, le spectateur paie sa place, cher, et je pense qu'il faudrait peut-être qu'elle soit encore plus élevée pour que les directeurs de théâtre privé n'aient pas les risques qu'ils encourent souvent. Dans le théâtre de service public, le spectateur ne paie pas directement sa place le prix qu'elle vaut, mais à travers les impôts. C'est une différence énorme. Je pense que le théâtre de service public est né d'un grand effort de l'après-guerre et de la décentralisation. Dans ce sens, il est beaucoup plus jeune et plus récent, il n'a pas la même histoire que les pionniers du théâtre privé. Cela crée des différences dans la manière de travailler et d'avoir un rapport au public. Je pense qu'on ne peut pas le nier. Il faut le constater. C'est une évidence. Je le sais expérimentalement.

Si on devait tenter de définir ce qui pourrait esthétiquement séparer ce qui est produit par le théâtre privé et par le théâtre de service public - je me risque à cette définition avec beaucoup de précautions, avec toutes les exceptions et l'évolution du théâtre privé, parce qu'il y en a une évidente depuis quelques années – je dirais que pour un directeur de théâtre privé, il faut un auteur et des acteurs connus, célèbres. L'acteur remplit la salle dans un théâtre privé. Pas toujours, mais il faut au moins cela pour tenter le pari. Cela évolue, puisque maintenant des productions sont mises en œuvre dans des théâtres privés qui ne jouent pas ces cartes-là. Mais elles sont souvent essentielles. Je ne les critique pas. Ce n'est pas le même processus de production et de création dans le théâtre de service public. Quand je dis que c'est l'acteur et l'auteur qui remplissent les salles, c'est qu'il y a tout de même à la base, dans le rapport qu'un certain public entretient avec le théâtre, la volonté de voir en vrai des gens qu'ils voient en faux sur des écrans et qui sont très célèbres. Ce n'est pas pour moi la définition esthétique du théâtre et de la mise en scène. Dans le théâtre de service public, cela n'existe pas. Cela peut tendre à exister. Cela peut arriver. Je ne sais si c'est un défaut ou une qualité. Ce n'est pas fondé sur le même rapport que le public entretient au théâtre et au spectacle. Ce n'est pas fondé non plus sur le même rapport de production, ni sur le même rapport esthétique. Je fais des constats en dehors de tout esprit polémique. Ce qui me frappe, c'est que j'entends Jérôme Bouët dire : « nous souhaitons créer des passerelles ». Lesquelles ? Ce n'est pas concret. Nous coexistons, nous pouvons avoir de l'admiration les uns pour les autres. Nous pouvons avoir des soucis de direction presque communs. Concrètement, les passerelles veulent dire quoi ?

Bernard MURAT

Je voulais dire à Didier Bezace que l'on se partage le même acteur. Il faut modérer ce que tu viens de dire. Le théâtre privé a bien changé, depuis au moins 20 ans. 80% au moins des créations se font sans vedette, c'est bien là le problème. A partir du moment où on est dans un contexte où on ne peut pas avoir quelqu'un qui tire le spectacle, qui permet à la chaîne de production dans laquelle j'inclus les télévisions, les médias de bien fonctionner, chaque minute qui passe coûte cher. Nous sommes, de plus en plus, logés à la même enseigne sur l'extérieur, mais pas sur les subventionnements. Nous ne réclamons pas d'être nationalisés. Tout a vraiment changé et à tous points de vue. C'est d'ailleurs pour cela que les acteurs ressentent ce besoin de passer de l'un à l'autre. Ils n'y voient pas autant de différences que celles que nous pouvons y mettre. Cherchons à voir ce qu'il est utile de faire, quand c'est utile. Bien évidemment, il n'est pas question de fusionner les deux secteurs. Il n'y a pas de concurrence. On peut faire de très

beaux spectacles au théâtre privé comme au théâtre public et on peut en faire de très mauvais aussi dans un cas comme dans l'autre. Le public s'en fout. Parlons du prix des places. Dans les théâtres nationaux, le coût moyen de la place est de 17 euros ; dans les lieux de diffusion subventionnés sur Paris, le billet est à 15 euros ; les théâtres de ville, un coût de billet de 13 euros et les théâtres privés, un coût de billet moyen de 27 euros. Ce qui veut dire qu'entre les plus chers, il n'y a plus que 10 euros de différence. Dans les théâtres privés, c'est le socialisme dans un seul théâtre, c'est-à-dire que c'est en bas que l'on paie pour ceux qui sont un peu plus haut. Quand on a la chance à Edouard VII comme à la Madeleine d'avoir un théâtre à l'anglaise qui est plus intelligent, parce qu'il est droit et que tout le monde voit bien, les gens les mieux placés vont payer pour que ceux d'en haut puissent s'asseoir bien et voir bien un spectacle, mais beaucoup moins cher. Dans tous nos théâtres privés, il y a au moins 10% des places réservées aux jeunes, c'est-à-dire des billets à 10 euros pour tous les moins de 26 ans. Ce sont des choses à savoir. On a travaillé sur tout cela. Cela a beaucoup changé.

Jacques BAILLON

Nous allons faire un détour par cette fameuse passerelle qu'est la question de la tournée. Jean-Claude Houdinière va nous faire un exposé sur les problèmes posés aux tourneurs.

Interactions, tournées et temps du théâtre

Jean-Claude HOUDINIÈRE

Je tiens d'abord à remercier le directeur de la DMDTS, le directeur du Centre national du Théâtre Jacques Baillon et à travers eux le Ministre de la Culture et tous les intervenants du secteur public et du secteur privé d'être là, pas seulement parce que je suis bien élevé, mais surtout parce qu'il y a presque 35 ans que j'attends ce moment-là, que j'attends que l'Etat prenne cette initiative et que les esprits soient suffisamment prêts pour répondre à cet appel.

Je crois que nous avons écrit, avec Loïc Volard, notre premier manifeste en faveur d'un rapprochement entre les deux secteurs alors que nous étions directeurs de l'Athénée Louis Jouvet en 1971.

En qualité de quoi est-ce que je parle ? En tant que Président du Syndicat National des Entrepreneurs de Spectacles : c'est à dire des tourneurs. Il se trouve qu'après avoir été comédien pendant de longues années, je suis devenu directeur d'une entreprise privée de diffusion théâtrale, puis, simultanément, directeur d'une institution publique. C'est à ces divers titres que je vais m'exprimer, mais principalement en tant que président du SNES et en tant que tel, membre du conseil d'administration de l'Association pour le soutien du théâtre privé depuis de nombreuses années.

Je commencerai par un bref historique sur l'organisation des tournées en France. Comment cela se passait-il il y a quelques années ? Deux tourneurs principaux diffusaient les grands succès parisiens en France et à l'étranger : les Galas Karsenty Herbert dans les préfetures, les tournées Charles Baret dans les sous-préfetures. La décentralisation cherchait à se créer un nouveau public, différent de celui qui assistait aux représentations des tournées du théâtre privé. D'autres tourneurs moins importants existaient qui passaient aussi à la recette dans les théâtres municipaux. Il faut noter qu'à cette époque, les tourneurs étaient aidés par les municipalités qui mettaient à leur disposition le théâtre de la ville,

gratuitement ou à des prix très abordables, et leur accordaient parfois des subventions locales.

Et puis le système des abonnements a éclaté. La décentralisation - au sens large du terme - a su créer un nouveau public. Elle a pratiqué des prix de place très abordables grâce à ses subventions. Dans le même temps, les municipalités nommaient des directeurs de théâtre disposant d'un budget et d'une autonomie artistique. Ces directeurs ont fait des choix de programmation parfois très différents de ce que les tourneurs leur proposaient. C'est à cette époque que l'économie théâtrale de la diffusion a changé et que les spectacles se sont vendus clef en main, la publicité et la communication locales étant prises en charge par les acheteurs.

Un fossé s'est creusé entre ceux qui travaillaient dans le secteur dit public et ceux qui travaillaient dans le secteur dit privé, c'est-à-dire les théâtres privés de Paris et les tournées. Un certain nombre d'acteurs courageux a décidé de mettre fin à cette dérive sectaire, puis certains metteurs en scène ont suivi et enfin des directeurs de tous bords, dont je m'honore de faire partie, au début des années 70. Ma position de comédien m'y a d'abord incité parce que mes camarades du Conservatoire travaillaient dans l'un et l'autre secteur, puis ma position de directeur du Théâtre de l'Athénée - nous avions à l'époque proposé au Ministère qu'un certain nombre de théâtres à Paris soient conventionnés, mi-chemin entre les deux formules privé/public - ma position de tourneur ensuite, car j'ai constaté que nous étions le seul lien entre les deux secteurs, et ma position de président du SNES enfin.

Si je me suis livré à ce petit rappel du passé, c'est parce que je crois fermement que compte tenu des difficultés de toutes sortes que rencontre actuellement l'ensemble du secteur du théâtre au sein du spectacle vivant, il me semble indispensable que des passerelles s'établissent durablement et valablement entre les deux secteurs. En ce qui concerne le théâtre public, le ministère, le Syndéac et le Syndicat national des théâtres de villes peuvent aisément fixer un certain nombre de règles. En ce qui concerne le théâtre privé, certaines règles de fonctionnement du Fonds de soutien au théâtre privé pourraient être modifiées et la section tourneur de cette association pourrait être une parfaite courroie de transmission entre les deux secteurs. Elle l'est d'ailleurs déjà partiellement par l'utilisation d'une partie de la taxe fiscale à cet effet. Le SNES est d'ailleurs à l'initiative de ces nouvelles possibilités.

Le SNES est le syndicat qui regroupe l'ensemble des tourneurs privés de théâtre. Il a une convention collective étendue qui va, d'ailleurs, sous peu être étendue aux techniciens et au personnel administratif. Il diffuse entre 2 000 et 2 500 représentations par an, ce qui induit plusieurs milliers d'emploi, à savoir exactement 45 000 journées de travail sur l'ensemble du réseau national public et à l'étranger. Le SNES est l'interface indispensable entre le secteur privé et le secteur public. Il est l'instrument de liaison entre les deux secteurs. Il véhicule les spectacles du théâtre privé vers les théâtres publics. Il véhicule aussi parfois des spectacles du théâtre public vers d'autres théâtres publics. Il sert aussi d'agent de liaison pour faire remonter certains spectacles du théâtre public vers le théâtre privé à Paris et permettre ainsi une exploitation plus longue. Enfin depuis quelques temps, il est à l'initiative de coproductions théâtres publics/tourneurs qui sont d'abord créées en tournée. Ces créations remontent ensuite à Paris pour une exploitation privée ou publique. A cela, nous voudrions ajouter de véritables coproductions tourneurs/théâtres publics/théâtres privés qui nous semblent être

tout à fait réalisables et bénéfiques pour l'ensemble de la profession, dans la mesure où ces coproductions assureraient une très large et longue diffusion des spectacles créés. Nous en reparlerons tout à l'heure.

Voilà donc 5 grands axes que j'aimerais développer brièvement si vous le voulez bien.

D'abord la diffusion des spectacles des théâtres privés vers les théâtres publics : c'est l'aspect traditionnel de notre métier. Il faut savoir qu'il n'y a que deux théâtres privés en dehors de Paris en France et que la diffusion des spectacles issus des théâtres privés se fait uniquement dans des théâtres publics en région, quelles que soient leurs tutelles : Etat, ville, Région ou département. Ce sont donc globalement des institutions membres du Syndéac ou du SNTDV qui assurent l'accueil des productions du théâtre privé en France. Malheureusement, plus d'une cinquantaine de villes, et non des moindres, sont totalement fermées à l'accueil des productions privées. Les raisons sont multiples mais souvent idéologiques ou politiques et, dans tous les cas, ce sont les hommes qui dirigent les théâtres de ces villes, qui, par choix, refusent de nous accueillir. Est-ce vraiment normal quand on sait que ces productions privées sont aidées et soutenues par l'Etat, la Ville de Paris, et la taxe fiscale à travers le Fonds de soutien au théâtre privé, c'est à dire elles aussi, comme le théâtre public, par l'argent du contribuable ? Il me semble que dans le cadre des suites à donner à cette rencontre d'aujourd'hui, et avec le soutien de l'Etat, nous pourrions inventer des mesures propres à faire disparaître, ou pour le moins à réduire, cette injustice.

Le deuxième axe que j'ai défini tout à l'heure, c'est lorsque les tourneurs servent d'instrument de liaison entre les théâtres publics eux-mêmes. Pourquoi certains théâtres publics nous demandent-ils cela ? Parce que, là encore, bien souvent, nous pouvons être l'interface entre théâtres nationaux, centres dramatiques nationaux, scènes nationales et théâtres de ville. Plus simplement aussi parce que c'est notre métier d'être tourneurs, que nous avons les compétences requises et le personnel hautement qualifié nécessaires à la difficile organisation de tournées théâtrales et que beaucoup de structures publiques ne veulent pas ou ne peuvent pas s'alourdir en instrumentalisant elles-mêmes une diffusion nationale et internationale.

Le troisième aspect de notre métier de tourneurs, c'est lorsque nous facilitons l'exploitation à Paris dans un théâtre privé d'une production issue d'un théâtre public régional. Nos correspondants, comme je vous l'ai dit, sont tous issus du théâtre public. Nous sommes donc amenés à dialoguer avec eux ; à connaître et à voir leurs créations et donc à en parler aux directeurs des théâtres privés avec lesquels nous avons également des échanges quotidiens. Nous sommes au cœur de la circulation des œuvres théâtrales, pas de la totalité, bien entendu, mais enfin je crois que nous innervons de façon conséquente le tissu théâtral français. J'aimerais sortir quelques secondes de mon domaine spécifique. Ne pourrait-on pas imaginer que les succès des institutions publiques en région, et quand je dis succès, je parle de succès public - c'est-à-dire de spectacles où les spectateurs sont venus nombreux et dont ils sont ressortis contents, ceux dont la notoriété professionnelle dépasse tout de suite le cadre de la ville ou des villes dans lesquelles ils sont créés - ne pourrait-on pas imaginer que ces spectacles soient repris dans les théâtres privés à des moments opportuns pour l'une et l'autre partie avec une aide particulière de l'Etat ? Serait-il anormal que ce même Etat qui subventionne les établissements publics et leur permet de produire de magnifiques

spectacles soutienne son effort jusqu'au bout en aidant les théâtres privés à les présenter au public parisien ? En matière de passerelles public/privé et de diffusion, il me semble que cette piste mérite qu'on l'explore.

Le quatrième et dernier axe de notre travail au SNES, sans doute très porteur d'avenir, c'est la création par le biais des coproductions avec les théâtres privés d'abord, avec lesquels les principaux tourneurs s'engagent depuis de longues années en prenant une part dans l'exploitation des spectacles à Paris ; avec les théâtres publics ensuite, et c'est un phénomène plus récent, en faisant alliance donc avec une institution où l'œuvre verra le jour, et en organisant une première tournée. Les exemples récents sont de plus en plus fréquents. Cette première tournée achevée, nous cherchons et trouvons un point de chute à Paris dans le secteur privé ou dans le secteur public, selon la nature du spectacle et, si le succès est au rendez-vous, une seconde tournée a lieu la saison suivante. La section tourneur de l'Association pour le soutien du théâtre privé intervient de façon conséquente dans ce type de coproduction, grâce à la taxe fiscale, dès lors que le tourneur est bien le seul organisateur de la tournée.

Enfin à ce type de coproduction nous souhaiterions ajouter – et ce serait là une véritable innovation – une passerelle entre les deux secteurs, un mode de coproduction théâtre public/tourneur/théâtre privé. Manquerait-on à ce point d'imagination, d'ouverture d'esprit, et d'esprit d'initiative, pour ne pas parvenir à réaliser ce qui se pratique couramment dans les pays anglo-saxons ? Rien n'empêche qu'un théâtre privé, en accord avec un tourneur et un ou plusieurs théâtres publics, ne produisent une pièce ensemble ! Il suffit simplement d'établir des règles claires, de définir précisément les apports de chacun et de changer quelques points dans le règlement du Fonds de soutien au théâtre privé. Voilà, nous semble-t-il, une piste innovante et enrichissante pour l'ensemble de la communauté théâtrale. Si nous parvenions à de tels accords, il faudrait bien aborder un sujet qui dérange : celui des énormes distorsions qui existent entre le coût des plateaux dans le théâtre public et celui des plateaux des tournées des théâtres privés.

On s'étonne souvent de l'importance des prix de vente pratiqués par les tourneurs. Il est vrai que nous sommes nous-mêmes souvent effrayés par les prix de revient de nos spectacles. Il ne faudrait surtout pas croire que nous chargeons la barque : j'en veux pour preuve la faillite et la disparition des plus grandes et anciennes tournées théâtrales françaises auxquelles il faut ajouter, hélas, celles de nombre de sociétés de diffusion plus récentes. Elles ont disparues faute de pouvoir équilibrer leurs comptes. Les tourneurs subissent, comme chacun, l'inflation du coût des services : que ce soient les voyages – les tournées de papa tout en car comme autrefois, c'est terminé – TGV, avions, voitures de location, autocars ; que ce soient les assurances, les défraiements, les camions pour les décors, le conditionnement du matériel, la documentation (affiches, photos, CD), les multiples droits de suite : tout a augmenté considérablement, mais pour le coût du plateau, c'est dans des proportions souvent plus importantes. Il ne s'agit pas ici de faire un mauvais procès à certains comédiens ni à leurs agents. Lorsqu'ils sont en tournée, il est vrai que les comédiens renoncent au cinéma, à la télévision, à la radio, aux enregistrements publicitaires, à la synchronisation, etc. Le montant de leur cachet doit légitimement compenser leur manque à gagner. On ne peut cependant pas s'empêcher de signaler que les différences entre les cachets d'un comédien à Paris au théâtre privé, du même comédien en tournée et du même

comédien encore engagé pour un spectacle du théâtre public sont considérables. Elles s'établissent dans un rapport de 1 à parfois 6 ou 7 en tournée. Eh bien je pense que si des passerelles de coproductions théâtre public/tourneur/théâtre privé étaient mises en place, nous pourrions trouver un meilleur équilibre financier si les différents budgets étaient pensés et établis ensemble dès le départ, sans que cela ne nuise en rien aux comédiens dans la mesure où le nombre global de représentations serait plus important. Idem en ce qui concerne l'aspect technique des tournées qui a beaucoup évolué depuis quelques années et est devenu infiniment plus pointu et exigeant, tant sur le plan des décors que sur celui de l'éclairage, du son et des projections. Il n'est pas rare maintenant qu'il soit indispensable d'avoir 4 ou 5 services de montage, voire plus, ce qui a une incidence considérable sur l'économie du spectacle. Je ne parle pas des techniciens eux-mêmes qui sont toujours de très haut niveau et dont je salue ici l'engagement humain, physique et mental pour que le rideau puisse se lever dans chaque ville à l'heure dite et que le spectacle soit servi, soir après soir, avec la même exigence, quelles que soient les difficultés rencontrées. Non, je veux parler de l'aspect technique qui pourrait être mieux géré en ce qui concerne les coûts des décors ou des dispositifs scéniques, s'ils étaient conçus dès le départ de façon à permettre une bonne diffusion du spectacle. Que d'argent gâché souvent pour le plus grand profit des constructeurs ! Toutes ces économies d'échelle que je viens d'indiquer pourraient avoir une énorme incidence sur le coût final des spectacles si elles étaient mises en œuvre.

Notre ministre a souvent parlé de la diffusion du spectacle vivant et plus particulièrement du théâtre, depuis qu'il occupe son poste. Plus récemment, lors de sa dernière conférence de presse, il a évoqué la création de pôles de diffusion. Nous sommes là au cœur du débat. La diffusion est au centre de la création théâtrale aujourd'hui, car après des années d'observation entre le secteur public et le secteur privé, on ressent de part et d'autre le besoin d'être mieux en adéquation avec tous les publics. Comment développer le public du théâtre sans remettre au centre du théâtre la diffusion ? Le Ministre de la Culture l'a bien compris. La vitalité du théâtre passe nécessairement par la diffusion du théâtre. La diffusion du théâtre est une activité à part entière, elle n'est pas seulement complémentaire de la création : le SNES et les entreprises de tournées théâtrales en sont la preuve vivante. Le secteur public doit davantage s'appuyer sur les entreprises de tournée qui sont prêtes à mettre à leur disposition leur savoir faire en la matière.

Ce ne sont pas les idées qui manquent pour créer les passerelles public/privé et par là même aider à la diffusion des spectacles. Il n'est que de lire attentivement les propositions formulées dans le très vivant rapport qui vient d'être rendu par les inspecteurs du ministère de la Culture et de la Ville de Paris. Bien sûr, des moyens pourraient être mis en œuvre par l'Etat. En particulier, ceux de la section tourneur du Fonds de soutien au théâtre privé pourraient être augmentés considérablement. Cela permettrait une action plus génératrice de coproductions qui bénéficieraient aux deux secteurs, tout en leur permettant de conserver la spécificité de leurs modes d'exploitations. Cela bénéficierait également largement à l'emploi dans notre secteur, emploi qui est bien au cœur de nos préoccupations à tous.

Mais le plus important, au-delà de ces moyens, ce sont les volontés des hommes, des décideurs qu'il faut mobiliser. Sans ce désir de travailler ensemble, rien ne pourra exister durablement et nous risquons de nous étioler les uns et les autres. La FESAC, la FEPS, les Molières et des réunions comme celles-ci permettent aux

esprits et aux consciences de s'éveiller sur ce sujet et j'espère de tout cœur que la rencontre d'aujourd'hui sera fructueuse et produira des effets bénéfiques pour tous.

Jacques BAILLON

Je remercie vivement Jean-Claude Houdinière pour son exposé très enthousiaste, très précis et en même temps très pragmatique. Il n'a pas oublié les tourneurs dans certaines de ses conclusions et il a bien raison. Didier Bezace, comment réagissez-vous à cela ?

Didier BEZACE

Dans les propositions faites, le problème de la diffusion est posé de manière évidente. En tant que responsable d'un théâtre de service public, je crois que c'est une des difficultés que l'on doit se coltiner. Si j'ai un exemple à prendre sur le théâtre privé et je ne me prive pas de le regarder, c'est qu'un spectacle doit être joué tant qu'il peut atteindre du public. Jean-Claude Houdinière nous demande à nous, théâtre public, de faire des productions, des projets qui pourraient même être coproduits – je n'ai d'ailleurs rien contre cela – et pour les diffuser, pour atteindre le public, de nous appuyer sur le théâtre privé. Je ne suis pas d'accord. Ce que je cherche avec ma maison qui est à Aubervilliers, c'est que si je peux jouer longtemps un spectacle, je le ferai longtemps. Je tourne ensuite jusqu'à 4, 5, 6 mois les spectacles. Je ne fais pas appel à un tourneur, cela fait partie de ma mission. Il y a des villes qui nous sont aussi interdites. Rassurez-vous.

Ce que je veux dire – cela ne vous intéressera peut-être pas, parce que c'est sans doute lié à la structure du théâtre de service public – c'est que je crois que les contradictions que l'on vit viennent du fait que nos missions sont contradictoires. Notre mission, c'est atteindre le public. Pour cela, il faut jouer longtemps et beaucoup, dans beaucoup d'endroits. Notre mission est aussi de susciter la création et d'accompagner des émergences. Or, avec ces émergences, on ne peut pas jouer longtemps. C'est une contradiction à laquelle un directeur de théâtre de service public est confronté tous les jours. Donc, si jamais j'ai la chance d'avoir un spectacle qui marche bien, avant d'aller vers un théâtre privé pour le prolonger, je vais d'abord tenter de donner à la maison que je représente et que je dois légitimer d'atteindre avec ce spectacle le plus de public possible et venant de partout. Ensuite, pourquoi pas aller jouer dans un lieu, qu'il soit privé ou non ! Il n'y a pas d'opposition comme cela idéologique ou politique. Si des spectacles du théâtre privé sont refusés dans certains établissements du service public dans certaines villes, c'est comme pour les nôtres, parce que ce que racontent ces spectacles, la manière dont ils sont montés ne conviennent pas à leurs directions. C'est ce qui arrive aussi quand je propose parfois certains spectacles du théâtre de la Commune à des collègues en province. Pour le théâtre de service public, une des choses les plus importantes à venir et le Ministre l'a dit, comme une mission, c'est la diffusion. Or, la diffusion, c'est jouer beaucoup. Si dans notre contrat, si dans notre mission, on a 7, 8, 9, 10 spectacles dans une saison, comment on résout ce problème ? On le résout en tournant nous-même dans les circuits de théâtres de service public et pourquoi pas de théâtres privés et en faisant des reprises. C'est la seule réponse pragmatique que j'ai à donner à ce que j'ai entendu. Je suis d'accord sur les acteurs. Les tournées sont de plus en plus dures à organiser et le coût des spectacles et des cachets des acteurs peuvent être un gros problème.

Jacques BAILLON

Je voudrais connaître les réactions de Jérôme Bouët sur la contradiction que soulignait Didier Bezace en ce qui concerne la mission d'un directeur de théâtre public entre faire connaître au maximum une pièce et travailler à la création et à la découverte de nouveaux textes.

Jérôme BOUET

Je ne vois pas de contradiction. Les centres dramatiques nationaux - et le Théâtre d'Aubervilliers en est un, en région parisienne, ce qui modifie un peu le raisonnement - sont des outils de production, de création, de prise de risque artistique. Ils ont des moyens pour créer. En même temps, ils ne peuvent pas, bien entendu, se désintéresser de la diffusion qui est un enjeu essentiel, pour eux comme pour l'ensemble du spectacle vivant. Les échanges avec le théâtre privé sont une des voies, loin d'être la seule. Je ne vois pas de contradiction.

Didier BEZACE

Je la maintiens. C'est vrai que le théâtre national, le centre dramatique national, la scène nationale ont pour mission de susciter la création. Le théâtre privé l'a fait aussi. Il n'y a pas de label de recherche que l'on puisse attribuer au théâtre public ou au théâtre privé. Une aventure dans un théâtre privé qui consiste à découvrir un auteur, c'est pour moi autant de la recherche que dans un théâtre de service public. Il est vrai que nous avons les moyens, pas suffisants évidemment ; nos missions sont de susciter la création, de produire, de chercher, de découvrir. D'abord, je crois que c'est le sens de tout projet artistique théâtral vis-à-vis d'un public. Deuxièmement, si notre mission est avant tout celle-là et que nous arrivons effectivement à le faire, mais à perdre de notre influence sur le public, peu à peu – et cela a été le cas il y a deux ans pour ce qui concerne les théâtres de service public de la banlieue parisienne – on les accuse d'illégitimité, parce que les gens n'y vont pas soi-disant, parce qu'en plus les chiffres sont faux. Certes, notre mission est de recherche et de découverte, mais nous devons la partager avec le public le plus nombreux possible. Il y a là une contradiction autour de laquelle il faut tourner, à laquelle chaque directeur de théâtre de service public est confronté. C'est dans un dialogue avec nos tutelles que nous devons essayer de comprendre comment notre légitimité est due d'abord au fait que nos théâtres atteignent le plus largement possible le public.

Bernard MURAT

Ce sont des choses qui devraient nous rassembler dans la réflexion. Combien croit-on que le théâtre aujourd'hui en France génère de spectateurs ? Ces chiffres-là ne sont jamais donnés. Le théâtre s'est fait pour ce soir et pas pour demain. On a donc intérêt à ce que la salle soit pleine, parce que l'on veut parler à ses contemporains. On a besoin de cette innocence qui faisait dire à Louis Jouvet : « Comment peut-on croire quand on est assis dans un fauteuil qu'un condamné à mort va vraiment être exécuté, alors qu'il pourrait partir par la salle. » Cette magie-là, c'est notre bien commun. Aujourd'hui, les chiffres de 2004 - je prends ce qui a été publié par la SACD et le ministère de la Culture - pour le théâtre privé, c'est 2 850 000 spectateurs et pour l'ensemble des théâtres subventionnés, c'est 2 451 000 spectateurs, c'est-à-dire qu'à nous tous, nous faisons 5 300 000

spectateurs dans un pays de 60 millions d'habitants. Il y a les théâtres de ville dedans.

Jérôme BOUET

Si on additionne les théâtres nationaux, les centres dramatiques nationaux et les scènes nationales avec la difficulté que dans ces salles, il y a du théâtre, mais aussi de la musique et de la danse, on arrive à un chiffre qui est plus près de 4 millions et là-dedans, je n'ai pas les scènes conventionnées. Vos chiffres me paraissent partiels.

Bernard MURAT

Même si on arrive à 7 millions, c'est un maximum.

Je voulais juste ajouter une chose à ce que disait Didier Bezace, je pense que cela rejoint sa préoccupation. On voit bien que dans le théâtre public, à la différence du théâtre privé, plus on joue, plus cela coûte cher. Il y a un vrai problème, qui nous est posé à tous, pas simplement à l'Etat et à la ville quand ils sont associés sur la subvention. C'est un vrai problème de gestion d'une entreprise de spectacles. Plus on joue dans le théâtre public, plus cela coûte cher. Plus on joue dans le théâtre privé, plus on amortit. C'est une des contradictions. On a pensé un peu humblement et un peu naïvement qu'en s'associant à un bout de la chaîne, on pourrait répondre en partie à ce problème. Je suis d'accord avec le patriotisme dont Didier Bezace parle. Je serais à la tête d'un organisme comme le sien, je ne vois pas pourquoi on exclurait à un moment donné toutes les possibilités de faire en sorte que cela génère de la représentation et que le nombre de représentations soit plus élevé. Même si les chiffres que j'ai donnés ne sont pas exacts, de toute façon on n'atteint pas les 10 millions de spectateurs en France. De ce point de vue, cela nous renvoie tous à nos chères études. On a encore beaucoup de progrès à faire pour atteindre des gens qui ne sont jamais allés au théâtre. Dans les théâtres privés, nous constatons que des spectacles avec de très grosses vedettes font venir cette population. Je pense à ceux que j'ai montés avec Belmondo. Je vous assure que l'on a vu arriver des cars entiers de gens qui venaient pour la première fois au théâtre. C'était quotidien dans des salles de théâtre comme Marigny, c'est-à-dire 1 200 places. De temps en temps, on se disait que l'on faisait tout de même un théâtre populaire. Il n'y a pas de complexe à avoir les uns par rapport aux autres. Une des choses qui me paraissent communes, c'est que je pense que le théâtre ne pénètre pas suffisamment la vie des Français. Attelons-nous à cela. Bagarrons-nous pour que la télévision nous restitue à un moment donné une place importante pour la diffusion des informations sur le théâtre avec des émissions intelligentes et pas des émissions people à manger comme des esquimaux, c'est-à-dire des vraies émissions sur la création. A ce moment-là, je pense que l'on fera vraiment œuvre salubre pour l'ensemble de cet art.

Jean-Michel RIBES

4 mois après ma nomination à la direction du Théâtre du Rond Point, Didier Bezace m'a demandé : « alors, chez vous, dans le privé, comment ça va ? » Je voulais juste lui dire que je suis directeur d'un théâtre public. Je voudrais aussi dire que dans tout ce que j'ai entendu depuis que je suis là, tout le monde semble d'accord pour établir des passerelles soit par la diffusion, soit entre le théâtre privé et le théâtre public. Je pense que cela se passe depuis longtemps. Dans ce même théâtre en 1983, après avoir créé une pièce qui s'appelait *L'ouest, le vrai* de Sam

Shepard chez la prédécesseuse de l'Athénée, Josiane Horville, les directeurs Desailly et Valère qui étaient dans la difficulté m'ont demandé de venir, on a joué un an et demi au théâtre de la Madeleine avec le même prix qu'au théâtre de l'Athénée. Donc, il y avait une clarté absolue. Ce que j'entends aujourd'hui confirme une pratique qui existe depuis très longtemps et qui se développe si l'Etat, la ville, les institutions le veulent bien.

Il y a cependant une chose que je n'ai pas entendue depuis que je suis là, même si je crois que l'on a posé ce matin des questions sur le Rond-Point, mais je ne pouvais pas être là, je répétais. La chose que je n'ai pas entendue, c'est que par delà les institutions, le théâtre privé ou public, il y a un dénominateur qui différencie tout le monde, qui est la personnalité du directeur, qu'il soit public ou privé. Je pense que beaucoup de ces directeurs ont une part d'inventivité et de créativité qui parfois bouscule les données, mais qui en tous cas ne les confine pas dans la prison de l'étiquette de privé ou public. Je pense qu'il y a là aussi une passerelle qui passe entre les hommes, les rencontres et les personnalités. Certes la créativité et les auteurs vivants, morts, le patrimoine ou la création d'aujourd'hui sont le cœur de ce théâtre, mais je pense tout de même qu'il faut reconnaître que nous avons tous un combat à mener en tant que directeur public ou privé qui est celui de mettre de la créativité dans notre gestion et dans la manière de conduire notre théâtre. Je pense que beaucoup d'entre nous, entre les ambitions que l'on a à défendre des missions qui nous ont été données, sont obligés de trouver des appuis ailleurs. A chaque fois que les toilettes sont bouchées, on n'appelle pas forcément le maire ou le ministre. En effet, cela nous pose question. Doit-on aller chercher le mécénat ? Doit-on aller chercher des coproductions à l'étranger ? Doit-on avoir cette liberté d'invention et de création pour que les gens que l'on défend, c'est-à-dire les auteurs - et notre seul profit est qu'ils soient joués - puissent l'être longtemps ? Je pense qu'il y a là aussi une réflexion qui doit se faire par rapport aux gens nommés. Je crois que les personnes nommées ne sont pas toutes pareilles. Je pense que par cette différence, par cette analyse de comment y arriver, nous participons aussi à cette création.

Jacques BAILLON

Le débat ne porte pas sur le mécénat. Tout le monde est tout à fait d'accord. Je voudrais que le Président du Syndicat national des théâtres de ville, Jean-Paul Burle, puisse s'exprimer, parce que ce sont les théâtres les plus nombreux sur le territoire et en tous cas, ce sont ceux qui servent véritablement d'interface entre le secteur privé et le secteur public. Je crois d'ailleurs que vous avez un très grand souci. Il y a une information que tiens à donner, c'est que Jean-Paul Burle est un homme de la pluridisciplinarité, parce que sa formation de départ est une formation musicale, notamment de piano.

Jean-Paul BURLE

Avant de vous faire part de cette grande inquiétude, je voudrais réagir sur les propos tenus autour de cette table et plus généralement de cette journée. Même si je n'étais pas là ce matin, je sais tout de même en partie ce qui s'y est dit. Tout d'abord, je voudrais réagir essentiellement sur le problème de terminologie par rapport à mon organisation. Je suis ici en tant que Président du Syndicat national des théâtres de ville. A cette table, nous avons systématiquement parlé des théâtres de ville et je trouve que c'est une excellente chose. Mais je crois que ce matin, et jusqu'à la table ronde précédente, on parlait encore de théâtres

municipaux. Or, cette image de théâtre municipal est quelque part un peu passéiste, alors que nos établissements se sont considérablement professionnalisés depuis une quinzaine ou une vingtaine d'années, que nous allons vers la pluridisciplinarité et que nous sommes une passerelle idéale entre théâtre public et théâtre privé. Nous revendiquons donc haut et fort cette appellation de théâtre de ville qui nous caractérise aujourd'hui beaucoup mieux.

La deuxième chose concerne le problème de la diffusion. Je suis ravi qu'enfin, on constate qu'être théâtre de diffusion, c'est être théâtre à part entière et que l'on reconnaisse enfin la place de la diffusion en France, car les théâtres de mon organisation font essentiellement de la diffusion, même si cela n'exclut pas les créations, les coproductions, et les résidences d'artistes. Je crois que la diffusion que nous effectuons est aujourd'hui reconnue comme essentielle et comme un vrai travail qui peut se faire au niveau du public.

La troisième chose que je voudrais dire, c'est que ce débat théâtre public/théâtre privé m'apparaît un peu étranger, parce que pour moi, il n'y a pas des spectacles privés et des spectacles publics ; il y a des bons et des mauvais spectacles. Je crois qu'en ce qui me concerne, je peux indifféremment accueillir un spectacle de théâtre privé ou public. En tout état de cause, je crois que c'est le public qui est seul juge de ce qui peut se passer au niveau de ce spectacle, s'il est digne d'intérêt et s'il doit avoir un vrai succès.

Enfin, je voudrais revenir sur ce qui s'est dit au niveau des acteurs et de leur notoriété par rapport à telle ou telle création. Autant il me semble que le cas de Paris est un peu particulier, autant en ce qui concerne la province – je rejoins peut-être un peu le propos de Jean-Michel Ribes - il me paraît extrêmement important de resituer le rôle du directeur et du programmateur dans son entière autonomie et responsabilité. Il me paraît essentiel que le directeur de l'équipement travaille sur le public de façon à ce qu'un spectacle avec un artiste connu et un artiste moins connu fassent quasiment la même fréquentation. Je peux vous dire qu'en ce qui concerne mon équipement, j'accueille indifféremment les deux et j'arrive presque à la même fréquentation sur l'un ou l'autre spectacle, quelle que soit la distribution. Ce travail sur les publics me paraît essentiel. Voilà ce que je souhaitais dire brièvement sur les théâtres de ville.

Pour revenir à notre préoccupation et à la question que vous me posiez, nous avons effectivement un souci, parce que nous avons constaté – nous sommes en pleine réflexion au niveau de notre conseil syndical sur ces problématiques - que les modes de gestion publique, notamment de type régie, sont loin d'être idéaux pour gérer les théâtres, parce qu'ils ne sont pas assez souples et que souvent, ils ne sont pas suffisamment réactifs. L'inquiétude que nous avons est que dans un certain nombre de villes, quand un équipement a une difficulté, systématiquement, la réponse de la ville, quand le théâtre est sous mode associatif ou sous mode privé de type SEM, consiste à dire que l'on va remunicipaliser avec tout ce que cela peut entraîner derrière. Autant nous reconnaissons tout à fait, nous sommes entièrement d'accord sur le fait qu'une ville doit définir elle-même sa politique culturelle, c'est même son devoir, c'est son rôle ; autant, il nous apparaît particulièrement dommageable qu'un directeur ne puisse pas avoir l'autonomie artistique ni l'autonomie financière et que ce soit un élu qui fasse la programmation dans un théâtre.

Jacques BAILLON

Est-ce à dire que vous rencontrez un rapatriement de l'association vers la régie directe ?

Jean-Paul BURLE

C'est incontestable. On rencontre ce phénomène depuis 2, 3 ans.

Jacques BAILLON

Est-ce que ce rapatriement est une menace, un risque artistique ?

Jean-Paul BURLE

C'est évident. A terme, il est certain qu'à partir du moment où un théâtre est en régie directe, systématiquement, il se retrouve de façon plus prégnante sous l'emprise de la ville et à partir de là, on connaît très bien les dérives que cela peut entraîner par rapport aux directeurs généraux des services, par rapport à la direction des affaires culturelles, par rapport aux élus eux-mêmes. Cela pose un problème de fond et c'est actuellement une de nos grandes inquiétudes.

Jacques BAILLON

Je crois que Christian Meyer souhaiterait souligner une réflexion sur le réseau des théâtres de ville.

Christian MEYER

Dans ce circuit, dans ce réseau culturel français qui est presque unique au monde par son ouverture, le risque est en effet la remunicipalisation de ces théâtres de ville. Et ainsi de remettre en cause le travail accompli depuis une vingtaine d'années, travail qui a permis de faire progresser la qualité artistique des programmations.

Si les CDN et Scènes Nationales sont à peu près sanctuarisés, c'est auprès de ces théâtres de ville que le dépassement des frontières théâtre public / théâtre privé dans le domaine de la diffusion me paraît le plus nécessaire. Parce que ces lieux constituent la plus grande part de la diffusion en France. Parce qu'une collaboration élaborée en concertation avec les deux secteurs devrait permettre de maintenir une programmation exigeante artistiquement.

Aujourd'hui, les théâtres de ville sont le lieu de pression. Il est toujours tentant de baisser les subventions et d'avoir plus d'électeurs dans la salle.

Didier BEZACE

Je voulais juste faire une remarque. Le paradoxe que Bernard Murat a nommé est très juste : plus on joue, plus on perd de l'argent dans le public, alors que dans le privé plus on joue, plus on amortit. Je dirais que plus on joue, plus on perd de l'argent, mais plus on gagne du public. Or, c'est bien la mission qui nous est confiée. Il faut trouver les moyens. Il faut baisser les coûts d'exploitation. Il faut que l'Etat nous honore de moyens qui permettent de jouer le plus possible en perdant de l'argent, mais en en perdant le moins possible. Quand on travaille dans une ville comme Aubervilliers, gagner un spectateur a un sens très profond, parce que ce n'est pas simplement gagner quelqu'un qui va payer une place, c'est gagner quelqu'un qui prend en compte son rôle de citoyen en pouvant partager une richesse artistique. C'est très important. Je sais qu'il y a une évasion. Bernard Murat disait que les théâtres privés pouvaient jouer pour des spectateurs qui

viennent pour la première fois, c'est vrai. Mais nous, nous avons affaire tout le temps à des spectateurs qui viennent pour la première fois et c'est au moins l'ambition que l'on doit avoir dans un théâtre de service public comme celui que je dirige.

Georges VOID

Le théâtre public perd de l'argent si par hasard il monte un spectacle de 20 comédiens, pas si c'est un spectacle avec 2 personnages. Le premier but du théâtre public est de faire travailler les comédiens.

Didier BEZACE

Non. Le premier but d'un théâtre de service public n'est pas de faire travailler les comédiens, c'est d'instaurer un rapport avec un public citoyen en ayant des collaborateurs qui sont aussi bien des techniciens, des artisans, des interprètes, des auteurs. Ce n'est pas d'abord de faire travailler des comédiens. Il n'y a pas de mission corporatiste des centres dramatiques nationaux, des théâtres nationaux et des théâtres de service public. Je dirai simplement pour donner un complément d'information à la liste de tarifs de Bernard Murat que le prix moyen de la place au théâtre de la Commune à Aubervilliers est de 61 francs, c'est-à-dire 10 euros.

Jacques BAILLON

Jackie Marchand, je souhaiterais que vous nous fassiez part de vos expériences, vos réflexions.

Jackie MARCHAND

Elles sont modestes. Il y a eu avec le théâtre privé, en ce qui concerne la scène nationale de la Rochelle, trois ou quatre expériences qui n'ont pas vocation à être exemplaires, qui sont pragmatiques, parce qu'elles obéissaient à un certain nombre de données. Il n'y a pas de confusion. Je suis dans le théâtre public et je sais pourquoi. Je sais que le financement attribué à la structure a pour but de servir la production sans avoir en arrière-pensée permanente la rentabilité ; je sais que ce financement public subventionne le prix de place du spectateur et qu'il aide aussi à avoir une équipe qui fait ce travail dans l'intervalle entre les œuvres et le public. C'est peut-être parce qu'on a plus de chance en région, qu'on n'a pas besoin de consacrer des sommes colossales à l'information, mais je suis toujours un peu choqué de savoir que les frais de communication sont parfois supérieurs aux recettes propres dans certains théâtres. Pour autant, les recettes propres dans le théâtre public ne sont pas du tout négligeables. Le théâtre public n'a pas à se déshonorer d'avoir des recettes. C'est toujours délicat d'aborder cette question des relations entre théâtre public et théâtre privé. Je me souviens que la première fois que j'ai eu à collaborer avec le théâtre privé, que j'ai passé mon baptême, je me suis rendu compte que même la terminologie n'est pas la même. La pensée se rejoint, elle affleure, fort heureusement, parce que cela permet de concrétiser les choses. Jean-Paul Farré disait ce matin que dans le théâtre privé, on parle de chiffres, mais de chiffres de recettes et nous, nous parlons plutôt de nombre de spectateurs. Mais il y a d'autres manières d'aborder ce sujet. Les mots-mêmes de production n'ont pas le même sens.

Pour moi, cela a été très simple. Cela s'est passé avec des équipes artistiques et notamment avec Tilly, auteur metteur en scène, qui est indépendant parce qu'il

n'a aucun subventionnement. Il est accueilli régulièrement à la Coursive à la Rochelle pour y faire ses créations. Ensuite, nous avons ses tournées. Et c'est quelqu'un qui a envie de jouer longtemps à Paris. Où est-ce que l'on peut jouer longtemps à Paris ? Nos partenaires naturels sont plutôt le Théâtre de la Ville, la Colline, Chaillot. Mais il nous est arrivé aussi, grâce à l'entremise d'un tourneur, Jean-Claude Houdinière, d'aller vers le privé. Je l'ai appelé directement, parce qu'il a les clés des théâtres privés, en tout cas beaucoup plus que moi. Nous avons donc mené des collaborations. Je viens de parler de Tilly, mais j'aurais pu parler d'un autre projet, un peu malheureux en ce moment, de *Richard III*. C'est un projet que nous avons généré ensemble avec Bernard Giraudeau, rochelais, qu'il souhaitait jouer longtemps à Paris dans un théâtre privé qu'il avait choisi. C'est initialement que nous avons conçu les choses. Je sais bien qu'il faut éviter un fait basique et simple, c'est que ces projets soient extrêmement lourds financièrement pour les théâtres publics et fortement rémunérateurs pour les théâtres privés. Je n'oublie pas que je suis dans un théâtre public. J'ai certes la chance de ne pas avoir à rémunérer des actionnaires, mais je ne suis pas non plus propriétaire du fonds de commerce. Quelque part, je sais bien que j'ai une fonction plus désintéressée, c'est-à-dire que j'ai simplement dans l'idée d'avoir à accompagner la production des œuvres et à faire en sorte qu'elles rencontrent le public le plus large possible, mais l'aspect financier bénéficiaire n'est pas déterminant. C'est d'abord ce désir artistique et altruiste de rencontrer le plus large public. Je ne fais aucun prosélytisme. Simplement, nous avons trouvé, calculé, papier et crayons en main, une solution qui fasse en sorte que tout le monde à l'intérieur du projet – je parle des artistes, des équipes techniques, de celles de la Coursive et du théâtre qui nous accueillait – sache bien comment cela se situait et s'opérait dans une idée de juste prix. Je pense que l'on a eu la chance d'avoir des équipes artistiques, metteurs en scène et acteurs, qui avaient le désir de faire du théâtre d'abord. C'est sans doute le cas de tous les projets. Mais il en est certains qui sont moins convaincus de cette idée-là ...

Comme cela ne me dérange pas trop de discuter avec l'étranger, en tous cas l'autre, la manière de voir du théâtre privé m'a donné une autre approche en essayant de comprendre les données économiques de ce secteur qui m'était inconnu. Au début, par exemple, je ne savais pas ce qu'était le TOM. Il s'agit du théâtre en ordre de marche. Finalement, pour reprendre sur le dernier projet que nous avons fait avec le Théâtre privé, à l'initiative de deux acteurs, François Morel et Valérie Mairesse, pour lequel ensuite on a choisi un metteur en scène, nous avons fait 220 représentations d'un spectacle en le jouant 4 mois à Paris. Petite anecdote : il y avait beaucoup plus de public dans la totalité de la tournée qu'il y en a eu à Paris. Cela renvoie à une autre interrogation. Faut-il à tous prix avoir envie de jouer à Paris ? J'ai vu des salles en région au cours de ces tournées avec des publics très enthousiastes, dont certains viennent aussi pour la première fois au théâtre. Il n'y a pas que des gens qui viennent en rang serré au théâtre public. Dans le théâtre subventionné, gardons-nous de cette idée. Finalement, on peut se dire qu'une tournée de 100 ou 110 représentations en France vaut bien 100 représentations à Paris pour ce qui me concerne. Mais en tous cas, quand des acteurs ont ce désir, je pense, j'ai le souhait, l'envie et peut-être même la mission de faire en sorte que l'on trouve les conditions pour le faire. Une autre question que l'on peut se poser, c'est : « qu'est-ce que l'on fait d'un spectacle qui marche dans le théâtre public ? » Comme le disait quelqu'un, il y a très longtemps, au

ministère de la Culture : « si c'est un spectacle qui marche, est-ce que c'est encore du théâtre public ? »

Jacques BAILLON

Nous avons intitulé une partie de notre table ronde « Temps du théâtre ». Certaines personnes travaillant dans le théâtre public ont quelques reproches à adresser ou des craintes vis-à-vis des grands tourneurs. Est-ce que la tournée privée ne sacrifie pas un peu, parfois, à la qualité artistique ? Il y a un besoin de rentabilité.

Jean-Claude HOUDINIÈRE

Bien sûr, on a besoin d'équilibrer les comptes, mais on ne sacrifie pas à la qualité artistique, parce que l'on essaie toujours de prendre les premières distributions. Sur le plan technique, on n'a pas toujours le même rendu. On parlait tout à l'heure de la nature des salles et des spectacles qui s'y inscrivent. Evidemment, il y a des spectacles qui ne sont pas faits pour être joués dans des salles de 1 000 places. C'est à nous de le savoir, c'est notre métier, nous sommes professionnels. Nous devons savoir quel type de spectacle peut s'inscrire dans quel type de salle. Mais on ne peut pas dire que l'on sacrifie techniquement. L'hommage que j'ai rendu tout à l'heure aux techniciens qui assument les tournées, ce n'est pas pour faire plaisir. C'est vrai. Si l'on n'avait pas des techniciens formidables, top niveau, qui se défoncent tous les jours en tournée, on n'aurait pas la même qualité artistique et on a pratiquement la même chose qu'à la création, à peu de choses près, selon les équipements des théâtres. Nous avons des spectacles qui se défendent parfaitement bien artistiquement.

Jacques BAILLON

Christian Meyer, vous regrettez que la plupart des compagnies soient très ininformées et ne connaissent pas les politiques culturelles menées par les différents lieux, qu'ils soient publics, tant municipaux que nationaux, ou qu'ils soient privés. Vous trouvez qu'une information devrait être diffusée là-dessus.

Christian MEYER

C'est un vaste débat. Il y a en effet un blocage qui provient de la multiplicité des offres de spectacle auprès des directeurs de théâtre. Ceux-ci reçoivent près de 4000 propositions de spectacles par an sous forme de dossiers papier ou de mails ainsi que des relances téléphoniques. Les directeurs de théâtres ont l'impression d'être harcelés. Une directrice de scène nationale disait que si elle devait répondre à toutes les propositions, cela lui coûterait entre 25 et 30 000 euros par an. D'un autre côté les compagnies ont l'impression d'être peu écoutées. Il y a beaucoup de créations et ces créations se diffusent en moyenne 9 fois.

Le système est devenu difficilement gérable. Je n'ai pas la solution, mais on peut réfléchir à une meilleure information. Réfléchir à la notion de label. Du côté des compagnies label de qualité artistique (il en existe déjà de fait quand une compagnie est programmée par un lieu qui est une référence). Du côté des théâtres ceux-ci pourraient annoncer de manière concise, en quelques lignes, leur politique artistique et la publier sur un espace facilement consultable. Actuellement les compagnies n'ont, en général, absolument pas conscience des personnes à qui elles s'adressent.

Jacques BAILLON

Cela pourrait être une des missions du Centre national du Théâtre, puisque sans arrêt la profession, surtout lorsqu'elle débute, vient lui poser des questions. Je me souviens que nous avons fait avec Thécif à une époque un guide qui donnait toute la programmation qui avait lieu dans la saison sur l'ensemble du territoire. C'est presque impossible, parce que cette programmation s'obtient souvent le 31 décembre. Grâce à ce guide, notre public pouvait s'informer. Il nous reste encore une minute. Je rends la parole à Jean-Michel RIBES.

Jean-Michel RIBES

Je trouve qu'il est important qu'une petite déchapellisation s'opère. Il y a toujours un peu de clan, d'a priori. Dans le théâtre que je dirige actuellement, j'ai voulu que le projet du Rond-Point que nous défendons corps et âme et qui semble en tous cas rencontrer largement le public soit le projet de toute mon équipe. Nous travaillons pour ces passerelles. Je voulais revenir sur une spécificité. Quand un spectacle doit être joué longtemps, il doit être joué longtemps surtout quand on défend des auteurs, parce qu'un auteur dramatique ne peut pas se contenter pour vivre de 30 représentations dans un théâtre public. Un auteur dramatique doit continuer à être joué en tournée, mais aussi dans d'autres théâtres. Je pense que là, pour ce qui me concerne en tous cas, ces passerelles sont vitales pour les auteurs. J'espère que les tutelles comprendront que s'ils défendent le patrimoine, nous devons réinventer du patrimoine. Pour que ce patrimoine existe, il faut qu'il soit le plus possible monté, que les auteurs aient envie d'écrire et pour cela, il faut qu'ils comprennent qu'ils peuvent vivre de leur écriture, c'est-à-dire être joué dans tous les théâtres.

Jacques BAILLON

Bernard Murat voulait évoquer l'éventuel élargissement de la taxe fiscale à tous les spectacles.

Bernard MURAT

Je crois que c'est un des chantiers évoqués par le Ministre dans sa conférence de presse. Je pense qu'il est intéressant d'ouvrir la réflexion sur cette question, parce que cela pourrait changer complètement la donne si la taxe fiscale était étendue à tous les spectacles en France et bien évidemment gérée par un fonds qui ne serait plus le Fonds de soutien au théâtre privé, mais au théâtre qui pourrait d'ailleurs avoir deux départements, un public et un privé ; un pour les jeunes compagnies et ainsi de suite. C'est dans ce sens que j'ai voulu intervenir ce matin en disant l'exemplarité du Fonds de soutien au théâtre privé qui doit faire école. Il y a une mutualisation des risques qui fait qu'un spectacle qui marche aide un spectacle qui ne marche pas. C'est le principe de base. Je ne vois pas pourquoi, ayant fonctionné dans un secteur qui est le secteur privé, on ne pourrait pas l'étendre à l'ensemble du théâtre en France, ce qui permettrait de dégager énormément de fonds pour la création vivante. C'est mon souhait. Je termine juste en disant que toutes ces questions ont été largement débattues. On a recoupé un texte que l'on avait écrit, Pierre Franck et moi-même en 1967 et qui avait été repoussé lors d'une assemblée générale bruyante dans ce théâtre en mai 1968, dans lequel nous propositions qu'à un moment donné les théâtres privés soient à la disposition à l'époque des jeunes compagnies pour pouvoir montrer leurs spectacles à Paris

pour trouver d'autres productions et pour pouvoir continuer à les jouer. Cela a été long, mais on va peut-être y arriver.

Jacques BAILLON

Je remercie beaucoup les participants. Je vous suis reconnaissant d'avoir bien pris le fait que nous avons fait une course d'obstacles. L'objectif était d'aborder les problèmes.

Conclusion

Jacques BAILLON

Je n'ai, dans l'immédiat, aucun commentaire à faire puisque au contraire mon rôle est de susciter ces commentaires. Je souhaitais simplement remercier ceux qui ont permis ce débat : l'équipe de la Madeleine, Stéphane Lissner, Frédéric Franck. Dans chaque secteur, dans chaque équipe, j'ai rencontré des gens qui nous ont donné un vrai soutien. Je dois exprimer ma gratitude à la Présidente du Fonds de soutien Marie-France Mignal qui, en plus, est venue en soutien d'un de ses collaborateurs malades. Je remercie au Syndéac Emmanuel Serafini qui m'a donné de bons et précieux conseils. Je remercie au CNT ma collaboratrice la plus directe Cécile Hamon. Enfin, je tiens à saluer, parce qu'elle m'a apporté beaucoup de lumières, de précisions et d'informations l'inspectrice générale Ajer au ministère de la Culture, à la DMDTS.

Stéphane FIEVET

Loin de moi l'idée de faire ce soir une synthèse ou une conclusion. Je dois dire au nom du Syndéac que cette journée constitue pour nous, et je l'espère pour nous tous, un pas nouveau et essentiel, indispensable dans un contexte que je voudrais situer rapidement. Le brillant exposé historique de Mme Goetschel a rappelé que la notion de crise du théâtre est consubstantielle à notre art. Ce n'est donc pas le terme que je vais développer ici. Il y a des phases, des périodes et nous sommes certainement dans une période aujourd'hui que l'on peut considérer comme une période de mutation, de perte de repères nous concernant, de flottement, notamment sur le partage des responsabilités publiques entre l'Etat et les collectivités. Nous sommes également, cela ne vous a pas échappé, dans une période de crise sociale déclenchée et peut-être davantage révélée par la crise de l'intermittence en juin 2003 et enfin, cela a été évoqué tout à l'heure de façon plus ou moins directe, dans une crise professionnelle grave concernant le formidable décalage qui existe aujourd'hui entre la production et la diffusion.

Nous sommes aujourd'hui confrontés à des soucis de production. Là aussi, c'est consubstantiel. Je n'ai pas vu un seul intervenant ne pas évoquer ses difficultés financières. Mais nous sommes placés devant une difficulté majeure qui concerne la diffusion avec un déséquilibre très important entre le nombre de spectacles et le nombre de représentations qui sont données. Je me rappelle une anecdote au moment du bug de l'an 2000. On avait calculé que si l'on devait poser tous les avions le 31 décembre 1999 sur les aéroports, c'était impossible, parce que le système fonctionnait avec des avions en l'air mais pas tous les avions au sol. Concernant notre secteur, c'est à peu près la même chose, ce qui explique le chiffre avancé tout à l'heure de 9 représentations par spectacle. Je crois cependant qu'il convient d'être prudent quand on manipule les données chiffrées.

Ce contexte est également celui des attaques répétées sur la légitimité de l'intervention publique dans le domaine des arts et de la culture, qu'elles viennent de France, notamment à l'occasion de débats ou de changements politiques ou qu'elles viennent d'autres instances notamment européennes, puisque quelques réglementations européennes nous font parfois frémir quant à la spécificité française dans le concert européen de l'intervention publique. Quand je parle de l'intervention publique, bien évidemment, je parle tout autant de l'Etat que des collectivités territoriales. Ces attaques visaient les moyens de l'intervention publique, mais également l'indépendance associée à toute intervention publique.

Je crois avoir entendu il y a peu, dans un département proche de Paris, dans les Hauts de Seine un Président de Conseil général dire : « qui paie décide ». Ce n'est pas exactement la conception que nous avons du sens de l'intervention publique et de la responsabilité, qu'elle soit politique ou professionnelle. Je le redis ici, qui dit soutien public, ne dit pas art officiel. Je donnerai comme exemple que l'un des critères d'adhésion à notre syndicat, c'est l'indépendance de programmation.

Je voudrais revenir sur les propos de mon homologue, Jean-Paul Burle, sur les dangers de la municipalisation. Ils sont toujours rampants. C'est vrai que nous sommes extrêmement attentifs à ce que la notion de soutien public ne soit pas synonyme de sujétion publique.

Je voudrais aussi dire très clairement que la réflexion que nous souhaitons mener autour des problématiques du privé, du public et de leurs relations ne peut pas s'énoncer en termes simples. J'ai entendu ce matin « système ultralibéral contre capitalisme d'Etat ». La formule est séduisante, mais ne correspond pas, à mon avis, à la réalité ni de vos pratiques dans le privé, ni des nôtres dans le public. Bref, ce contexte dans lequel nous sommes exige une clarification et la crise professionnelle et sociale dans laquelle nous nous débattons depuis 2 ans présente une opportunité à saisir de mettre en œuvre cette clarification. Je me rappelle une intervention de Didier Bezace en juillet 2003 dans la cours du cloître d'Avignon appelant à la redéfinition d'un nouveau pacte républicain autour du spectacle. Le terme est grand, mais la réalité l'est tout autant. Aujourd'hui, nous sommes confrontés à ce flottement de repères évoqué initialement qui nous conduit à rendre possible cette rencontre qui n'a pas eu lieu depuis plusieurs années.

Voilà pourquoi je remercie le Centre national du Théâtre d'avoir pris cette initiative en y associant dès le commencement de la réflexion deux organisations syndicales. Cela va dans le sens d'un travail que nous avons déjà mené dans d'autres instances. Il a été fait référence ce matin à la Fédération des employeurs du spectacle privé et public. Nous sommes déjà aujourd'hui dans une logique de réflexion autour du champ social quant aux pratiques et aux identités d'un secteur et de l'autre. Au-delà de notre secteur, nous sommes placés aujourd'hui dans un contexte macro économique où globalement le spectacle vivant doit faire face à une industrie culturelle extrêmement puissante avec là aussi, au niveau européen, des lobbies très forts, très puissants. Voilà pourquoi nous avons tout intérêt à ce que toutes les composantes du spectacle vivant, et je vais au-delà du théâtre en évoquant ce champ, unissent leurs intérêts, leurs efforts, car nous avons un défi commun à relever dans un monde où la pratique artisanale de notre art est en danger. La position du Syndéac n'est pas dogmatique, mais je veux redire ici nos convictions profondes. Bien sûr, nous avons des différences entre le privé et le public. Je n'y reviendrai pas très longtemps. Mais je voudrais dire qu'aucun secteur aujourd'hui n'est exonéré d'un examen ou d'une introspection sur ses propres pratiques. Définir davantage les différences et les modes de fonctionnement et de régulation de nos échanges, c'est aussi nous définir nous-mêmes davantage. C'est bien pour cette raison que nous nous sommes engagés de façon très volontaire dans un dialogue et dans un partenariat étroit avec les syndicats ou les organisations professionnelles qui représentent le secteur privé. Aujourd'hui, le fonctionnement économique de notre secteur n'est pas exempt de dysfonctionnements, d'ambiguïtés dans les relations commerciales qu'il nous faut interroger. De même, on l'a bien vu, le secteur privé parisien pourrait-il exister sans l'intervention publique ?

Ce qui m'a frappé dans la table ronde de ce matin notamment, c'est que la discussion et les questions d'identité ont été réduites excessivement à des notions économiques. Je voudrais insister fortement et lourdement sur ce qui fonde notre identité. C'est un concept qui a été peu développé aujourd'hui. Nous sommes un service public. Cela veut dire que nous avons des missions de service public à défendre. Cela ne nous empêche pas de nous poser des questions économiques, de rentabilité, de coûts. Mais on ne peut pas présenter notre économie uniquement sur des modalités comptables. Aujourd'hui, quand il y a un problème dans un hôpital, est-ce que l'on se pose la question de savoir si c'est rentable ? On se la pose malheureusement dans un sens qui ne va pas dans le sens du public et des usagers ! Le combat qui est le nôtre est de réaffirmer la place et l'importance d'un service public des arts et de la culture, ce qui n'exclut pas évidemment dans notre réflexion les questions économiques. Vous ne m'avez pas entendu défendre le concept de "déficit citoyen" à cette table.

Je voudrais aussi rappeler que ce cahier des charges qui est le nôtre s'appuie sur des missions très spécifiques : développement du public, travail de sensibilisation et d'éducation auprès du monde scolaire, prise de risques sur un certain nombre de nouvelles formes. Je ne suis pas du tout en train de dire que le secteur privé ne prend pas de risque. Il prend des risques économiques importants. Il prend aussi des risques artistiques. Il n'y a pas d'opposition dans mes propos, mais simplement le rappel que si nous recevons une subvention de la puissance publique, c'est évidemment pour travailler en direction des publics et les développer, mais c'est aussi pour travailler en direction des artistes et prendre l'initiative de démarches artistiques singulières, particulières.

Je voudrais à cet égard tordre le cou à une idée reçue. D'abord, je souhaiterais dire qu'il faut faire très attention avec les chiffres. Aujourd'hui, nous sommes en grande difficulté pour présenter des chiffres tout à fait fiables sur la fréquentation, sur notre économie. On le sait. Je ne pense pas que ni le ministre de la Culture, ni les responsables de nos différentes organisations le contestent. Lors de l'annulation des festivals en juillet 2003, on me disait que l'on ne pouvait pas donner une information - notamment en Conseil des ministres - sur le nombre de spectateurs qui fréquentaient habituellement les festivals annulés. Autrement dit, nous n'avons pas aujourd'hui de statistiques suffisamment fiables. J'invite et c'est une demande que je vous fais, Monsieur le Ministre, à ce qu'il y ait réellement un outil national qui permette d'aller au fond des chiffres et donc de poser les réalités pour ce qu'elles sont.

Enfin, je voudrais dire que poser le débat privé/public pour le Syndéac, c'est répondre à 4 objectifs différents. Tout d'abord, et j'espère que mes propos sont clairs à cet endroit, réaffirmer le sens et le cadre de l'intervention publique et en définir le périmètre. Deuxièmement, réfléchir et définir des règles du jeu concernant les échanges entre les deux secteurs. Troisièmement, appuyer ces règles du jeu sur un champ professionnel couvert intégralement par des conventions collectives simplifiées et dont les périmètres soient clairement définis, ce qui n'est pas tout à fait le cas aujourd'hui. Quatrièmement, réfléchir, et là je rebondis sur la proposition qui a été faite, à l'élargissement de la taxe fiscale. C'est une proposition qui intéresse le Syndéac et que nous avons déjà faite en petit comité. Je suis heureux d'entendre des représentants du privé s'en saisir. Nous

souhaitons effectivement, si un mode économique et de répartition nouveau était établi, pouvoir définir pour quoi faire et dans quel cadre.

Avant de proposer une méthode de travail et ce sera la proposition que je ferai en conclusion ouverte, je voudrais faire deux observations. Tout d'abord sur la situation parisienne. Nous sommes extrêmement conscients qu'il y a à Paris des problèmes particulièrement complexes et difficiles à régler. On peut notamment dire que Paris est une sorte de vitrine permanente de type "Avignon off" toute l'année. Nous sommes devant des pratiques notamment sociales, économiques, professionnelles qui nous interrogent, devant des déséquilibres profonds. Notre conviction, c'est que seule une réflexion associant le secteur privé et le secteur public de façon combinée permettra de trouver des débuts de solution à ce qui est réellement un problème spécifique à Paris. Deuxième constat : la responsabilité de l'audiovisuel public. Aujourd'hui, nous avons le sentiment, encore faut-il le vérifier par des chiffres, que le secteur privé est davantage représenté au sein de l'audiovisuel public que notre activité, notamment parce que notre activité, cela a été dit tout à l'heure, se situe certes à Paris, mais est aussi décentralisée. Il y a donc actuellement un problème de rapport de la presse en général et de l'audiovisuel public en particulier entre Paris et les régions. Là aussi, je serais heureux que, Monsieur le Ministre, vous puissiez apporter des éléments politiques pour redéfinir ce déséquilibre et surtout expliquer à M. de Carolis qu'il s'agit d'un enjeu majeur nous concernant.

Je voudrais en guise de conclusion faire une proposition. Je l'ai dit en introduction, ce n'est aujourd'hui ni une synthèse, ni une conclusion. Nous sommes au début d'une démarche. C'est en ce sens, je crois, que Jacques Baillon l'a initié. Voilà pourquoi je propose la création d'un groupe de travail paritaire associant l'ensemble des organisations syndicales et professionnelles représentatives autour des questions des relations privé/public, et spécifiquement sur la question des relations privé/public afin d'en définir les règles. Je dis paritaire, parce que je voudrais ici faire un éloge circonstanciel du paritarisme et du respect des règles du paritarisme. L'actualité récente me conduit à le réaffirmer. Le Syndéac est profondément attaché à ce que les règles normales du paritarisme, même quand nous ne sommes pas à la table, soient respectées. Ce groupe de travail pourrait, s'il arrive à un résultat intéressant, proposer une charte des relations entre le privé et le public à l'échéance de l'année 2006. En tous cas, c'est la proposition que nous faisons et je veux dire en conclusion que nous voulons travailler ensemble avec vous. Pour savoir qui nous sommes, nous avons besoin de savoir davantage qui vous êtes et nous souhaitons le faire en pleine intelligence avec l'ensemble de la puissance publique, le ministère de la Culture, mais également les collectivités territoriales.

Georges TERREY

Je n'ai pas grand-chose à rajouter à ce que vient de dire Stéphane.

Je voudrais plutôt faire un retour sur des choses qui ont été dites ce matin. Je pense qu'entre les deux secteurs, il y a beaucoup de points communs : la volonté de faire de la création, de jouer des auteurs, de nous retrouver avec des acteurs et surtout devant des spectateurs qui prennent du plaisir à voir le travail que nous avons fait. Sur la durée de la diffusion, c'est vrai que ce matin quelqu'un a dit que

dans le privé, le plancher est le plafond de ce qui se passe dans le public. Il est vrai que chez nous, il y a un minimum de 60 représentations. Quand on parle de 9 représentations de moyenne dans lesquelles nos 60 ou parfois 100 représentations sont prises en compte, on voit qu'il y a du chemin. On doit très certainement réfléchir à dialoguer et à faire que certains spectacles puissent poursuivre leurs carrières dans l'un ou dans l'autre des secteurs. Ce matin, la notion d'économie mixte a été évoquée. Il faut réfléchir à la manière de faire cohabiter nos deux modes économiques, qui ne sont pas du tout les mêmes. On a avant tout à réfléchir à voir comment ces deux formats économiques peuvent cohabiter. Il y a une autre chose que j'ai entendue et il faudra que l'on en parle vraiment. J'ai entendu parler de militance et d'idéologie. C'est vrai que dans les relations entre le privé et le public, si l'on doit réfléchir à la notion de militance et à celle d'idéologie, faisons-le, mais il faudra dire exactement ce que cela signifie. Stéphane Meldegg quand il jouait et qu'il montait Dylan Thomas, c'était aussi une forme de militance, de bénévolat et d'idéologie qui l'ont conduit au théâtre la Bruyère. Que l'on ne me dise pas que la militance et l'idéologie est l'apanage d'un seul des deux secteurs.

La tournée comme passerelle entre le public et le privé, je pense qu'il faut vraiment y travailler, mais c'est un peu réducteur. Il n'y a pas que la tournée qui sera une passerelle entre le public et le privé. Je crois qu'il y a un certain nombre de compagnies qui ont envie et besoin de jouer et qui ont des spectacles qui ne demandent qu'à être présentés. Nous avons un certain nombre de salles. C'est vrai qu'il faut encore une fois reparler de modes économiques. Nous avons une forme d'exploitation qui fait que pendant une période de l'année, notre programmation nous permet de mettre nos plateaux au service d'autres spectacles. Il faut réfléchir à une passerelle entre les compagnies et les théâtres privés. Je crois qu'il faut même aller plus loin et laisser à chaque entité, c'est-à-dire à chacun des deux partenaires, la possibilité de se choisir. Il faut mettre des moyens à leur disposition, mais on ne va pas décréter que c'est dans ces conditions que vont se passer les relations. Tout à l'heure, Jackie Marchand l'a bien dit. Il a eu avec un théâtre une expérience de coproduction ; avec un autre théâtre et dans d'autres conditions, une autre expérience a été faite. Je crois qu'il faut préserver l'individualité à la fois de la structure du théâtre privé et de la structure du théâtre du secteur public et trouver des passerelles qui soient en même temps des affinités artistiques, parce qu'encore une fois, qu'on ne nous dise pas que nous sommes des ennemis. On voit bien que chez nous, il y a des affinités artistiques des deux côtés de ce que l'on voudrait présenter comme une frontière et un clivage. Bien sûr, le format des salles ne permet pas à chaque fois cette porosité et il est évident qu'au théâtre de la Madeleine, avec la meilleure volonté du monde, on ne pourra pas jouer quelque chose conçu en déambulatoire, bifrontal... Il ne s'agit pas de remplacer. Il s'agit de travailler ensemble. Je pense que, si en amont la production et le montage ont été conçus pour être joués dans les deux salles, ce sera à l'artiste de trouver le format qui conviendra aux deux salles. Il ne faut pas envisager la collaboration comme un bouche trou pour l'un ou pour l'autre mais plutôt comme une possibilité pour le public de voir les œuvres produites dans les deux secteurs. Pour finir, je voudrais rebondir sur ce qu'a dit Stéphane Fiévet. Les passerelles, on a déjà commencé à les faire sur le social. La FEPS, les conventions collectives, ce qui a été dit ce matin par Daniel Ramponi sur l'accord public/privé : il y a un nouveau dialogue qui s'instaure et je crois qu'il faut vraiment que l'on capitalise sur ce nouveau dialogue.

Je crois, qu'on le veuille ou non, que nous sommes condamnés à vivre et à travailler ensemble. Plus nous arriverons à dialoguer, mieux nous arriverons à travailler.

Intervention de Renaud DONNEDIEU DE VABRES

Je suis très heureux de conclure votre journée de réflexion sur les relations entre le théâtre public et le théâtre privé.

Et je le suis d'autant plus que vous avez placé votre rencontre sous le double symbole des identités et des passerelles, deux termes essentiels qui renvoient, pour moi, à trois autres axes : l'ouverture, le rayonnement, la lisibilité, sur lesquels je fonde mon action en faveur du théâtre, ainsi que je l'ai annoncé le 5 octobre dernier rue de Valois.

Je vous remercie, cher Jacques Baillon, de votre invitation, car elle me permet d'abord de dire aux responsables du théâtre privé et à tous ceux, artistes et techniciens, qui le font vivre au quotidien, mon admiration et ma reconnaissance.

Les théâtres privés constituent en effet un réseau de 48 salles à Paris, unique en Europe, produisant une centaine de spectacles par an, rayonnant, grâce aux tournées, sur l'ensemble du territoire, et rassemblant chaque année 2 850 000 spectateurs.

Depuis toujours, le théâtre privé a été à l'origine de la découverte de nombreux auteurs, joués par de remarquables comédiens, dont les noms font partie désormais de notre mémoire collective. Et vous savez combien cette mémoire m'est chère : j'ai en effet décidé d'organiser, le 17 juillet 2006, au cœur du Festival d'Avignon, une grande journée consacrée aux soixante ans de la décentralisation théâtrale. Je souhaite qu'à cette occasion, la grande famille du théâtre se réunisse pour célébrer son amour des textes d'hier et d'aujourd'hui et réfléchir à ce qui l'unit plutôt qu'à ce qui la sépare. Tous ici, vous êtes donc invités à construire avec moi cet événement : je compte sur vos souvenirs aussi bien que sur votre participation active !

Sur cette scène, vous ne m'en voudrez pas d'ailleurs d'évoquer les noms de Jean Desailly et de Simone Valère, qui furent durant tant d'années acteurs dans la compagnie de Madeleine Renaud et de Jean-Louis Barrault, puis directeurs de ce beau Théâtre de La Madeleine, prouvant ainsi la force du lien qui peut, et doit, unir théâtre public et théâtre privé.

L'accent mis sur les grandes réussites du théâtre public, dont je suis fier comme Ministre et auxquelles je suis redevable, comme spectateur, de beaux et rares moments d'émotion, a parfois terni l'image du théâtre privé, assimilé à tort au seul théâtre de divertissement. Or je sais, nous savons tous ici, combien le privé a toujours su garder une véritable capacité à prendre des risques artistiques et à proposer au public des spectacles exigeants et passionnants. Et je place volontiers dans cette catégorie cet art si difficile de la comédie que le théâtre public néglige parfois, alors que les spectateurs réclament avec raison le retour du rire sur les scènes de théâtre.

Heureusement, la différence, autrefois sensible, entre théâtre public et théâtre privé, tend à se réduire en raison de l'évolution des répertoires et de la circulation des auteurs et des comédiens d'un secteur à l'autre.

Ici même, dans ce théâtre, sera créée la semaine prochaine une pièce d'Edward Albee mise en scène par Frédéric Bélier-Garcia, qui fut metteur en scène associé au Théâtre de La Criée-centre dramatique national de Marseille, et accueilli

régulièrement sur les scènes publiques, du Théâtre de la Tempête à celui du Rond-Point.

Au Théâtre de l'Oeuvre, la présentation récente de la pièce de Denise Bonal *Dis à ma mère que je pars en voyage*, d'abord créée au Rond-Point, ou encore, il y a quelques mois, la reprise au Théâtre des Bouffes Parisiens des *Bonnes* de Jean Genet d'abord mis en scène par Alfredo Arias au Théâtre de l'Athénée, prouvent combien le passage d'un secteur à l'autre est fécond.

Et je n'oublie pas les expériences de Gildas Bourdet, de Roger Planchon, de Jacques Weber, de Pierre Pradinas ou de compagnies comme celle de Lisa Wurmser, accueillie au Théâtre Hébertot, ou encore la création à la Maison de la culture de Bourges du fameux *André le magnifique* repris triomphalement au Théâtre Tristan Bernard et devenu un long-métrage de cinéma.

A cette dimension artistique s'ajoute une réalité économique. Dans notre pays, tous les théâtres sont, d'une certaine manière, des théâtres soutenus par des fonds publics : le théâtre public par la subvention directe de l'Etat ou des collectivités territoriales ; le théâtre privé par la taxe fiscale sur la billetterie et par les subventions versées par l'Etat et la Ville de Paris au Fonds de soutien pour le théâtre privé.

Il importe que nous partagions aujourd'hui l'objectif de parvenir collectivement à la meilleure utilisation de ces financements publics. C'est pourquoi j'ai demandé à la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles de mener une étude sur l'Association de soutien pour le théâtre privé. Et je me réjouis qu'elle ait pu se faire en très étroite collaboration avec la Ville de Paris. Le rapport issu de cette étude, qui vient d'être rendu public, ouvre un ensemble de pistes qui me paraissent particulièrement intéressantes pour le rapprochement du public et du privé. Il constate en effet que les modes de fonctionnement propres à chaque secteur induisent une exploitation encore insuffisante des spectacles : les théâtres publics ne jouent qu'un nombre limité de représentations à leur siège et rarement à Paris (8 245 représentations en 2004 contre 15 123 pour les théâtres privés), tandis que les théâtres privés ne tournent pas suffisamment en région faute d'être accueillis par les centres dramatiques nationaux, les scènes nationales ou les scènes conventionnées. Or, les théâtres privés pourraient accueillir les productions réalisées du théâtre public pour les exploiter à long terme et les théâtres subventionnés pourraient programmer les meilleures productions du théâtre privé.

Déjà, la transformation de la taxe parafiscale en taxe fiscale - qui augmente les revenus du Fonds de soutien d'un peu plus de 3 millions d'€ en 2003 à 4 millions d'€ en 2004, par ailleurs soutenu financièrement par l'Etat et la Ville de Paris (plus de 7 millions d'€) - favorise la multiplication des échanges entre les deux secteurs.

Le rapport propose d'aller plus loin. Je souhaite donc que le groupe de travail qui vient de se mettre en place entre l'Association de soutien pour le théâtre privé, la Ville de Paris et le ministère de la Culture et de la Communication approfondisse tout particulièrement trois propositions :

- l'élargissement de la taxe fiscale à toutes les représentations de théâtre, privé ou public, sur l'ensemble du territoire national ;
- la possibilité, pour tout théâtre privé parisien, de consacrer un de ses droits de tirage auprès du Fonds de soutien à la reprise d'une production existante du théâtre public ;

- le développement du mécénat, voire de l'investissement, dans le théâtre et je pense particulièrement à la possibilité de créer l'équivalent des Sofica pour le théâtre.

J'ajoute qu'il me paraît nécessaire que les tourneurs, qui jouent un rôle majeur dans la circulation des œuvres, saisissent cette occasion pour multiplier les échanges d'un secteur à l'autre.

Pour conclure, je veux rappeler que si les Molières sont depuis dix-neuf ans la grande fête annuelle du théâtre, ainsi qu'une émission de télévision, ils constituent aussi un lieu unique de dialogue et de rapprochement entre le théâtre privé et le théâtre public. J'ai demandé à Patrick de Carolis de reprendre ce dossier et je suis sûr qu'avec lui, nous pourrions construire un travail en commun pour rapprocher théâtre et télévision.

La dix-neuvième édition a permis de lancer une réforme qui doit être, tant dans l'organisation que dans la forme de l'émission de télévision elle-même, prolongée et améliorée. Car il est dans notre intérêt à tous de fêter un bel anniversaire à l'occasion de la vingtième édition, en 2006.

Riches de vos différences, et forts de ce qui vous rassemble, je tiens à vous dire enfin que vous êtes tous, auteurs, acteurs, directeurs, équipes artistiques et techniciens du théâtre public comme du théâtre privé, chargés d'une mission essentielle : construire une société qui refuse le repli sur soi et se rassemble dans les salles de spectacle pour former une communauté qui partage, dans le rire ou les larmes, ses émotions et ses valeurs. De cela, je tiens à vous remercier.