



**HAL**  
open science

# Travail théâtral: travail, implication et culture au Théâtre des Bouffes du Nord

Celia Bense Ferreira Alves

► **To cite this version:**

Celia Bense Ferreira Alves. Travail théâtral: travail, implication et culture au Théâtre des Bouffes du Nord. Sociologie. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2005. Français. NNT: . tel-00845963

**HAL Id: tel-00845963**

**<https://theses.hal.science/tel-00845963>**

Submitted on 19 Jul 2013

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

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

**UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES – SAINT-DENIS**

**UFR 4 École doctorale de Sciences sociales**

**N° attribué par la bibliothèque**

**THÈSE**

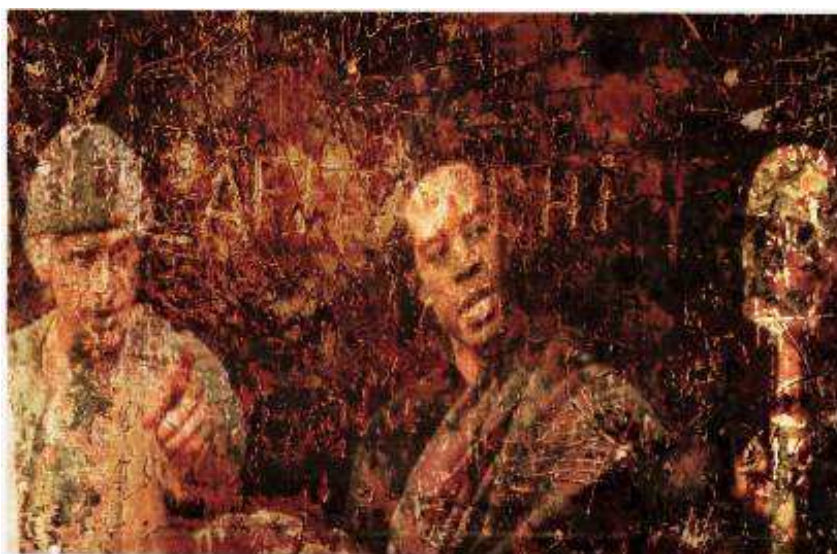
Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8**

**Discipline : SOCIOLOGIE**

Présentée et soutenue publiquement par  
**Celia BENSE FERREIRA ALVES**

**Le 12 /12 / 2005**



**TRAVAIL THÉÂTRAL : Travail, implication et culture au Théâtre des Bouffes du Nord**

**Directeur de thèse**

Henri PERETZ, Maître de Conférences HDR, Université Paris 8

**JURY**

Monsieur Rémy PONTON, Professeur à l'Université Paris 8

Madame Florence WEBER, Professeur à l'ENS Lettres et Sciences humaines, Paris

Monsieur Yves WINKIN, Professeur à l'ENS Lettres et Sciences humaines, Lyon

## Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Henri Péretz sans qui cette recherche n'aurait pas été initiée et aboutie. En suggérant le Théâtre des Bouffes du Nord comme terrain d'étude il m'a permis de concilier usage de la langue anglaise et recherche ethnographique. Ses encouragements et sa patience m'ont permis de redéfinir peu à peu mon métier d'enseignante en menant à bien des tâches de recherche qui, jusque là, n'étaient pas requises par mon statut. En véritable *mentor*, ses suggestions ont conforté un goût naissant pour la recherche. Je suis également redevable à Jean-Pierre Briand pour son soutien infaillible et à Jean-Michel Chapoulie ainsi que Daniel Bizeul pour leurs remarques constructives. Je remercie chaleureusement Izabela Wagner, Frédéric Poulard et Christophe Brochier pour les nombreux échanges sur des questions méthodologiques que nous avons entretenus et pour leur amitié. Merci à Howard Becker pour avoir montré intérêt et soutien pour ma recherche.

Tous mes remerciements vont également à l'ensemble du personnel du Théâtre des Bouffes du Nord sans l'aide et l'intérêt desquels ce travail n'aurait pu voir le jour et qui ont contribué à faire de cette recherche une expérience formatrice et agréable.

## TABLE des MATIÈRES

### Volume I

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>8</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE</b> <i>L'esprit du lieu : les cadres et l'esthétique du Théâtre des Bouffes du Nord</i> .....	<b>19</b>
<b>Chapitre I. ÉVOLUTION d'une SALLE de SPECTACLE POPULAIRE et de QUARTIER (1876 – 1952)</b> .....	<b>22</b>
Section I. Le lieu .....	22
Section II. L'environnement social et les pratiques culturelles .....	23
Section III. L'offre parisienne de spectacles.....	24
Section IV. Le Théâtre des Bouffes du Nord à l'épreuve des années (1876-1952).....	25
<b>Chapitre II. Le THÉÂTRE des BOUFFES du NORD – C.I.C.T. : du THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL à la salle de THÉÂTRE et de CONCERT de QUARTIER</b> .....	<b>29</b>
Section I. Les cadres de l'organisation .....	30
I. Intégration professionnelle et fonctionnement de l'organisation.....	31
A. Une femme de réseaux marquée par le théâtre populaire.....	32
B. L'avènement d'un maître du travail théâtral.....	38
C. Le directeur aux multiples théâtres.....	53
II. Les cadres et la répartition des tâches de direction.....	58
A. Le metteur en scène, le texte et les acteurs en répétition.....	58
B. Le producteur, l'administrateur et l'économie du théâtre.....	60
C. Le territoire flou de la direction artistique.....	75
Section II. L'esthétique des Bouffes du Nord.....	79
I. La force visible du temps.....	79
II. Un théâtre d'exploration et d'ouverture .....	86
A. « L'espace vide ».....	87
B. Un théâtre de comédiens.....	90
III. Politique de gestion et esthétique.....	93
A. Conquête et structuration d'un public .....	94
B. Une esthétique qui s'exporte.....	104
C. Un théâtre de musiciens.....	108
IV. Un contexte institutionnel et artistique favorable .....	109
A. Le temps de l'expérimentation théâtrale.....	116
B. Le temps de l'intimité musicale et du mécénat.....	121
Section III. Les enjeux secondaires des cadres de l'organisation .....	124
I. Peter Brook, la spiritualité et le statut.....	124
II. Le producteur, le chef de famille et l'artiste.....	129
Conclusion.....	133
<b>DEUXIÈME PARTIE</b> <i>Le théâtre du travail</i> .....	<b>134</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>135</b>
<b>Chapitre I. Le PERSONNEL de LIGNE ARRIÈRE, la PRÉPARATION et la DISTRIBUTION de L'OEUVRE</b> .....	<b>136</b>
Introduction.....	136
Section I. Le secrétariat au centre des métiers de ligne arrière.....	137
I. Un monde de femmes .....	137
II. Les carrières.....	140

A. Formation et statut.....	140
B. Mobilité.....	142
Section II. Travailler à l'arrière aux Bouffes du Nord.....	145
I. Entrer et se maintenir au sein l'organisation.....	145
A. Interconnaissances et accès.....	145
B. Stabilisation.....	153
II. Le contexte de travail.....	158
A. Les conditions de production d'un spectacle de Peter Brook.....	158
B. Distribution et relation de service dissymétrique.....	159
C. Esthétique du TBN et exportation.....	162
D. L'organisation du travail.....	165
III. Tâches, délégation et conflits.....	168
A. Définition floue et « division en série d'actions ».....	169
B. Jeune garde et délégation du « sale boulot ».....	171
C. Conflits et résolutions de conflits.....	173
Section III. S'impliquer dans le travail de ligne arrière.....	182
I. L'immixtion vie privée – vie professionnelle.....	183
A. Des assistantes au plus près de la vie privée des directeurs.....	183
B. La vie privée des assistantes sous l'œil des directeurs.....	185
II. La valorisation du statut.....	188
A. Les avantages financiers.....	188
B. Le théâtre des Bouffes du Nord comme tremplin professionnel.....	189
C. Le prestige des voyages.....	191
D. L'attrait du travail artistique.....	192
E. Dans le secret des dieux.....	194
Conclusion.....	196
<b>Chapitre II. LES ACTEURS au CENTRE.....</b>	<b>197</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>197</b>
Section I. Conditions générales de travail et définition sociale du métier d'acteur.....	200
I. Catégorie sociale, mobilité individuelle et collective et définition sociale du métier.....	200
II. Le Théâtre des Bouffes du Nord - C.I.C.T., un théâtre d'acteurs professionnels et intégrés.....	209
A. Données sociodémographiques.....	210
B. Compagnie internationale et statut des acteurs.....	213
Section II. Les disciples du Centre.....	217
I. Les acteurs de la recherche ou comment on devient disciple du C.I.C.T.....	218
A. Pratique théâtrale, statut social et familial.....	218
B. Perspectives professionnelles et changements familiaux.....	226
C. Du partage des expériences à la constitution d'une histoire commune.....	234
II. La Voie du Théâtre.....	243
A. L'harmonie et la force de l'invisible.....	244
B. La soumission au metteur en scène, guide et maître.....	250
C. Exercices, préparation et répétitions.....	253
D. Représentations et gestion de la dépendance par rapport au public.....	265
III. Carrière et spiritualité.....	271
A. Le cinéma, le disciple et le consentement aux conventions d'organisation.....	273
B. Théâtre, captivité et indépendance.....	275
Section III. Les croyants non pratiquants.....	286
I. L'élite de la classe populaire.....	286
A. Socialisation artistique et mobilité sociale.....	286
B. Le C.I.C.T. comme tremplin professionnel.....	298
II. Des acteurs souples.....	300
A. Formation et apprentissage de la souplesse.....	301
B. Souplesse et mobilité individuelle.....	304
C. Malléabilité et autonomie dans le travail de création.....	311
III. Le ravissement.....	320
A. L'expérience du confort.....	321
B. La consécration des acteurs noirs.....	323
Conclusion.....	328
<b>Chapitre III. Le PERSONNEL de RENFORT et la FABRICATION de L'OEUVRE.....</b>	<b>331</b>

Introduction .....	331
Section I. Techniciens et cadres, la division sexuée du travail .....	335
I. Accès aux métiers et conditions générales de travail.....	335
A. Sexe et statuts .....	338
B. Les ouvriers et la reconversion .....	353
C. De la formation continue à la formation initiale spécialisée.....	364
II. Continuité de l'emploi, réseaux de coopération solidaires et parrainage .....	372
III. Technique, art et mobilité.....	380
Section II. Le consentement à l'œuvre.....	387
I. Devenir personnel de renfort au TBN.....	387
A. Recrutement.....	389
B. Renouvellement de l'embauche.....	392
C. Stabilisation .....	398
II. Le jeu joué .....	401
A. Instabilité .....	401
B. Soumission.....	407
C. Équipe réduite et polyvalence.....	415
D. Disponibilité et captivité.....	419
III. Les ressorts de l'implication dans le travail .....	427
A. La valorisation du statut .....	427
B. La défense du statut .....	432
IV. Le jeu faussé.....	442
A. Encadrement et nouvelles règles .....	443
Conclusion.....	448

## Volume II

<b>Chapitre IV. Le PERSONNEL de PREMIÈRE LIGNE et la RELATION aux SPECTATEURS .....</b>	<b>451</b>
Introduction.....	451
Section I. Les métiers et leurs hommes.....	455
I. Origines sociales, dénominations et statuts.....	456
A. Les caissiers .....	458
B. Les ouvreurs.....	460
C. Les serveurs .....	466
II. Accès aux métiers et mobilité.....	468
Section II. Le personnel de première ligne et le travail aux Bouffes du Nord.....	475
I. Devenir personnel de première ligne au TBN .....	475
A. Du centre à la périphérie : le déplacement vers un contrôle hiérarchique du recrutement.....	476
B. Les changements dans la mobilité interne .....	481
C. La stabilisation du personnel .....	485
II. Répartition et contrôle des tâches.....	493
A. La répartition spontanée des tâches périphériques .....	495
B. Ancienneté, apprentissage et négociation.....	497
C. Le contrôle des tâches.....	509
III. « Sale boulot », conflits et résolution .....	518
A. Le « sale boulot ».....	518
B. Le personnel de première ligne, la faute et la gestion horizontale du conflit .....	522
IV. Le traitement du public .....	526
A. Les contextes d'interaction.....	526
B. La définition du public comme préalable au traitement .....	530
C. Relations contrôlées et relations cultivées .....	539
D. L'éducation du public.....	549
Section III. Enjeux et implications.....	551
I. Statut .....	551
A. Valorisation du statut.....	551
B. Défense du statut.....	562
II. Étiquette.....	563

A. Acquérir une étiquette distinctive.....	564
B. Maintenir une étiquette distinctive .....	565
III. Les facteurs de démotivation.....	575
A. Le poids de l'uniforme .....	579
B. L'étiquette confisquée.....	583
Conclusion.....	585
<b>Chapitre V. La COOPÉRATION du PUBLIC.....</b>	<b>587</b>
Introduction.....	587
Section I. Devenir public du Théâtre des Bouffes du Nord.....	596
I. Morphologie du public.....	597
A. Sexe et âge (données relevées par observation) .....	597
B. Catégories socioprofessionnelles et origines nationales aux Bouffes du Nord .....	603
II. Carrières de spectateurs .....	609
A. Les réseaux de sociabilité.....	609
B. Des spectateurs professionnels .....	628
III. L'initiation aux Bouffes du Nord : une expérience totale.....	639
A. La relation à la salle.....	639
B. La relation au personnel d'accueil .....	646
C. La relation aux interprètes .....	647
Section II. Les modalités de coopération du public .....	654
I. Témoins ou agents du processus de création ? .....	654
A. Le spectateur témoin de la représentation .....	654
B. Un « critique autorisé » de l'œuvre.....	663
II. Un public agent de la pérennité d'une institution.....	668
A. Les fidèles.....	669
B. Les missionnaires.....	671
Conclusion.....	680
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>682</b>
<i>L'esthétique du Théâtre des Bouffes du Nord .....</i>	<i>683</i>
<i>L'organisation du travail dans un théâtre : faisceaux de tâches et superposition de séries d'actions .....</i>	<i>685</i>
<i>Le concept d'implication et la valorisation de statut .....</i>	<i>688</i>
<i>Approche interactionniste et travail artistique .....</i>	<i>691</i>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>694</b>
<b>ANNEXE 1 Méthodologie et traitement des sources.....</b>	<b>711</b>
<b>ANNEXE 2 Genèse d'un théâtre.....</b>	<b>728</b>
<b>Chapitre I. ARCHITECTURE et IMPLANTATION.....</b>	<b>731</b>
Section I. La prégnance de l'architecture.....	731
I. Le binôme industriel-architecte, une association déterminante dans le Paris haussmannien .....	732
A. Un architecte fouriériste et amateur d'art lyrique.....	732
B. Un symbole du capitalisme immobilier .....	733
II. L'édifice : une architecture initiale atypique et efficace .....	734
Section II. Une implantation stratégique.....	740
I. Un théâtre d'annexion.....	740
A. Un théâtre accessible et remarquable .....	740
B. Des quartiers viabilisés et partiellement sécurisés.....	744
II. La naissance d'une nouvelle géographie théâtrale .....	745
A. Loin des zones de concentration théâtrale bourgeoise .....	746
B. Proche des lieux de divertissement ouvrier .....	749
Section III. L'environnement social et culturel.....	751
I. La composition sociale des quartiers avoisinant le théâtre : un « réservoir potentiel » hétérogène .....	751
A. Quelques grandes caractéristiques sociales de la population parisienne en 1876 .....	752
B. Les 10°, 18° et 19° arrondissements : la persistance de la frontière sociale des anciennes barrières .....	752
II. L'évolution des pratiques culturelles.....	754
A. Les usages populaires du temps de loisir.....	754
B. Pratiques culturelles et loisirs bourgeois .....	757

<b>Chapitre II. Le THÉÂTRE des BOUFFES du NORD dans l'OFFRE PARISIENNE de SPECTACLES .....</b>	<b>759</b>
Section I. Le poids des contraintes extérieures et la fin du monopole théâtral dans les loisirs nocturnes des Parisiens .....	759
Section II. La re-catégorisation permanente comme moyen de subsistance.....	762
I. Une salle de quartier largement ouverte au public populaire.....	764
II. L'embourgeoisement du public .....	768
A. Vers un théâtre de « standing » .....	768
B. Une salle de théâtre hybride de moins en moins ouverte aux ouvriers.....	778
III. La politique gestionnaire en réponse aux problèmes de fréquentation .....	780
A. Le jeu des services rendus au centre de la maîtrise des coûts .....	780
B. Le salut provisoire par les réseaux d'exploitation .....	784
Section III. . Le Théâtre des Bouffes du Nord : une salle de « Boulevard » .....	792
I. Une programmation bourgeoise et parisienne .....	794
II. Une salle de music-hall.....	799
III. Un théâtre en marge des expériences de rénovation théâtrale.....	804



# **INTRODUCTION**

Au Nord de Paris se trouve un théâtre appelé le Théâtre des Bouffes du Nord qui est un lieu de production et de diffusion théâtrale et musicale. Pour la plupart des gens, il s'agit du « théâtre de Peter Brook » qui offre chaque année une création de ce metteur en scène, considéré comme l'un des plus réputés au monde. Mais que sait-on du Théâtre des Bouffes du Nord ? Même amateurs de théâtre, la plupart des personnes n'ont accès qu'à une partie de l'information concernant cette salle de spectacle. Celle-ci repose presque exclusivement sur la présentation des spectacles du metteur en scène et directeur artistique du théâtre, Peter Brook. Que ce soit au travers de ses publications (autobiographies construites à partir de son expérience théâtrale) ou des articles de presse présentant ses spectacles, de son point de vue sur un auteur dramatique ou sur l'histoire de son théâtre, l'information sur la salle passe par la voix de Peter Brook. De la salle, les amateurs de théâtre savent ainsi qu'elle fut découverte, par Peter Brook et Micheline Rozan, en ruines et occupée par des clochards, qu'elle est la synthèse de ce qu'il recherchait en matière d'espace de représentation d'une œuvre théâtrale, qu'elle est située dans un quartier populaire et cosmopolite et que ses proportions « uniques en Europe » font d'elle une descendante des théâtres élisabéthains utilisés par Shakespeare.<sup>1</sup> Ils savent également qu'elle a fait l'objet d'une rénovation un peu particulière lors de sa réouverture en 1974 puisqu'il s'agissait, tout en équipant le théâtre de façon à accueillir des spectateurs, de « ne rien effacer des marques qu'une centaine d'années de vie lui avaient laissées »<sup>2</sup>. Ils savent aussi que cette salle, que Peter Brook compare à une mosquée ou à une maison, permet la réalisation du type de théâtre que le metteur en scène valorise :

Les Bouffes sont vraiment l'espace caméléon dont je rêvais, un espace à la fois intérieur et extérieur, qui stimule et libère l'imagination du spectateur, un espace où un partage est possible, ainsi que la concentration qu'exige le théâtre : car le théâtre, ce n'est rien d'autre qu'une expérience humaine plus concentrée que celles que nous avons coutume de vivre dans la « vraie » vie.<sup>3</sup>

Ils savent enfin, que les spectacles du metteur en scène qui y sont joués explorent toutes les dimensions de la vie (affective, intellectuelle et spirituelle) afin de faire ressortir leur caractère universel et que depuis 1998, ils sont accompagnés dans la programmation de multiples concerts de musique classique et de jazz. Début mai 2005, les lecteurs du *Monde*

---

<sup>1</sup> D'après BROOK, P., *Points de suspension, 44 ans d'exploration théâtrale (1946-1990)*, Éd. du Seuil, Paris, 1992, (1987), 341 p.

<sup>2</sup> In BROOK, P., *Points de suspension, op. cit.*, p. 195.

<sup>3</sup> In « Le royaume en chantier du sorcier Brook », *Le Monde*, 2 novembre 2004.

pouvaient, par ailleurs, apprendre que Peter Brook avait repris l'intégralité des parts de Stéphane Lissner, codirecteur du Théâtre des Bouffes du Nord. Celui-ci quittait la direction administrative du Théâtre au 30 juin 2005 et Peter Brook en devenait donc l'unique directeur<sup>4</sup>. Enfin, le public du théâtre apprenait, fin juillet, par le biais d'un courrier, que la salle du Théâtre des Bouffes du Nord était désormais fermée au public pour une durée plus longue que celle qui ponctue annuellement chaque fin et début de saison théâtrale et musicale. En raison d'importants travaux concernant les équipements, le théâtre n'ouvrirait pas ses portes à l'automne 2005 mais seulement pour la saison 2006-2007.

Vu ainsi, le Théâtre des Bouffes du Nord apparaît comme une salle de spectacles qui ne vit que lors des représentations des spectacles programmés chaque année et qui se différencie de celles qui constituent le paysage théâtral et musical parisien à la fois par son lieu et par les spectacles qu'elle propose aux spectateurs. Mais comme dirait William Foote Whyte au sujet de l'image véhiculée par les médias et les statistiques sur le quartier qu'il nomme « Eastern City », « Il y a quelque chose qui ne va pas dans cette image : il n'y a pas d'être humain »<sup>5</sup>. En effet, comment comprendre un établissement théâtral au travers des seuls spectacles qui y sont représentés? Comme si une pièce était la performance d'acteurs se retrouvant au hasard, et jouant, sans l'aide de personne, dans un espace quelconque, devant des passants ? Cette vision uniquement centrée sur un metteur en scène et ses spectacles est d'autant plus étonnante que le théâtre, en tant qu'activité artistique, est l'exemple même de la conjugaison des différentes activités d'un certain nombre de personnes qui coopèrent ensemble. Un théâtre est, par ailleurs, la structure qui abrite ces activités et oriente leur déroulement. Pour reprendre les termes d'Herbert Blumer on peut dire d'un théâtre que c'est une organisation sociale car il offre « un cadre dans lequel des unités actives développent leurs actions (...) Il fixe les conditions de leur action, mais ne détermine pas leurs actions (...) Il donne forme aux situations dans lesquelles les gens agissent, et (...) fournit un ensemble de symboles déterminés que les gens utilisent afin d'interpréter leur situation »<sup>6</sup>. Un théâtre est, par ailleurs, une structure d'activité collective qui fait partie d'un monde de l'art au sens défini par Howard Becker à savoir, un ensemble qui « se compose de toutes les personnes dont les activités sont

---

<sup>4</sup> D'après « La Scala doit conserver son âme. Je n'imposerai pas la méthode Lissner », *Le Monde*, 5 mai 2005.

<sup>5</sup> WHYTE, W., F., *Street Corner Society, The Social Structure of an Italian Slum*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993 (1943), p. XV, 398 p.

<sup>6</sup> BLUMER, H., *Symbolic Interactionism, Perspective and Method*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1998 (1969), pp. 87-88.

nécessaires à la production des œuvres particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. »<sup>7</sup>

Afin de comprendre le Théâtre des Bouffes du Nord, il ne suffit donc pas de s'intéresser à la vision qu'en offrent le metteur en scène ou les critiques théâtraux car ceux-ci se préoccupent de rendre compte de la partie visible du fonctionnement de ce théâtre (les spectacles). Ils ne donnent pas accès à tout le travail nécessaire pour faire vivre un lieu de création et de représentation théâtrale et musicale que seul permet un certain degré de participation aux activités courantes. En regardant derrière les spectacles et en étant au côté des personnes qui travaillent à leur création et à leur diffusion pendant un certain temps, on peut voir les gens qui s'affairent à tout mettre en oeuvre pour que ceux-ci voient le jour et soient présentés au public. On peut voir la complexité du travail nécessaire à la représentation d'une œuvre dramatique encensée pour sa simplicité. On peut mesurer la quantité de personnes et la longueur du temps passé à exécuter de nombreuses tâches pour aboutir à un spectacle d'une durée d'une heure trente sur scène. On peut aussi percevoir les relations nécessaires entre ces différentes personnes et la manière dont le travail que chacune d'entre elles accomplit s'imbrique avec celui des autres. Si l'approche ethnographique d'une organisation sociale et de ses participants au travers de l'observation participante est à présent courante en sociologie, elle n'a pas, à ma connaissance, conduit à l'étude d'une salle de théâtre en tant qu'organisation sociale. Pour les sociologues, le monde du théâtre est pourtant un terrain de recherche privilégié qui, de plus, a fourni des parallèles constructifs du point de vue de la conceptualisation à Erving Goffman<sup>8</sup> et à Everett Cherrington Hughes<sup>9</sup>. L'angle d'approche choisi concerne principalement les groupes professionnels qui composent ce monde et la méthode la plus fréquemment utilisée est l'enquête par questionnaire. Les comédiens ont ainsi fait l'objet d'études quantitatives et qualitatives extensives ayant permis d'avoir une meilleure appréhension de leurs carrières, de la mobilité individuelle et de la mobilité du groupe

---

<sup>7</sup> In BECKER, H., S., *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988 [1982], 373 p., p. 58.

<sup>8</sup> S'inspirant des principes dramaturgiques qui guident la pièce de théâtre, l'auteur examine la façon dont « une personne, dans les situations les plus banales, se présente elle-même et présente son activité aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne les impressions qu'elle produit sur eux et quelles sont de choses elle ou ne peut pas se permettre au cours de sa représentation. » Une personne adaptant « le rôle qu'elle joue aux rôles que jouent les autres personnes présentes qui constituent aussi le public. » GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Éd. de Minuit, Paris, 1973 (1971), vol. I, pp. 9-10.

<sup>9</sup> Hughes recourt à l'expression *social drama of work* pour rendre compte du fait que « tout travail correspond à un système d'interactions (comme une pièce de théâtre) qui met en présence des catégories de personnes définissant la situation selon des perspectives fondamentalement différentes ». Cette expression peut parfois être traduite par « drame social du travail ». In HUGHES, E., C., *Le regard sociologique*, Éd. de l'École des Hautes études en sciences sociales, Paris, 1996, pp. 78-79.

ainsi que des marchés de l'emploi à un moment de tensions concernant la prise en charge des périodes de non emploi (PARADEISE, 1998<sup>10</sup> ; MENGER, 1997<sup>11</sup>). L'accès au marché de l'emploi et les conditions d'exercice des métiers de technicien et de personnel technico-artistique a également fait l'objet d'enquêtes statistiques<sup>12</sup>. Certains groupes professionnels ne sont étudiés que sous l'angle de la mobilité du groupe, c'est le cas pour les metteurs en scène (PROUST, 2001<sup>13</sup>). Il ne fait nul doute que le plus grand nombre de publications concerne le public. Celui-ci a été étudié en mettant en relation ses données sociodémographiques et ses points de vue (GOURDON, 1982<sup>14</sup> ; GUY, 2003<sup>15</sup> ; CIBOIS, 2003<sup>16</sup>) et, dans la plupart des cas, en rapportant ceux-ci aux programmations, politiques d'exploitation des théâtres (LÉVY, 2003<sup>17</sup> ; FLEURY, 2003<sup>18</sup> ; ÉTHIS, 2003<sup>19</sup>) et politiques culturelles (SAINT-CYR, 2003<sup>20</sup> ; SAEZ, 2003<sup>21</sup>). Le public est beaucoup plus rarement étudié du point de vue des carrières (PEDLER, DJAKOUANE, 2003<sup>22</sup>). Rares sont les études portant sur les formes d'organisation existant dans le monde du théâtre. La compagnie a été étudiée sous l'angle d'une structure rejetant les principes de rationalisation de l'organisation du travail en vigueur dans les entreprises théâtrales de type « salle de théâtre » (PROUST, 2003<sup>23</sup>). Les éléments permettant à la communauté théâtrale d'une ville d'exister et de se développer au travers de différents types de

---

<sup>10</sup> PARADEISE, C., *Les Comédiens, Profession et marchés du travail*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998, 271 p.

<sup>11</sup> MENGER, P.-M., *La profession de comédien*, Formations, activités et carrière dans la démultiplication de soi, Ministère de la Culture et de la Communication, DAG, Département des études et de la prospective, Paris, 1997, 455 p.

<sup>12</sup> « L'emploi des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles », *Développement culturel*, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des Études et de la Prospective, n° 108, octobre 1995.

<sup>13</sup> PROUST, S., « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, 43, 4., pp. 471-489.

<sup>14</sup> GOURDON, A.-M., *Théâtre, public, perception*, Éd., du CNRS, Paris, 1982, 246 p.

<sup>15</sup> GUY, J.-M., « Les publics du spectacle vivant », *Le(s) public(s) de la culture*, Dir. O. Donnat et P. Tolila, Presses universitaires de Sciences Po., Paris, 2003, vol. II (cédérom), pp. 163-168.

<sup>16</sup> CIBOIS, P., « Comprendre les publics du théâtre : l'exemple des abonnés d'une scène nationale » in, *Idem*, pp. 169-174.

<sup>17</sup> LÉVY, F., « Les nouvelles formes d'expression artistique programmées au Parc de la Villette et leurs publics », in *Ibidem*, pp. 187-194.

<sup>18</sup> FLEURY, L., « Retour sur les origines : le modèle du TNP », in *ibidem*, vol. I, pp. 123-138.

<sup>19</sup> ÉTHIS, E., « La forme Festival à l'œuvre : Avignon ou l'invention d'un 'public médiateur' », in *Idem*, pp. 181-196.

<sup>20</sup> SAINT-CYR, S., « Les jeunes publics à l'opéra, l'influence des actions menées en direction des jeunes sur l'institution lyrique et ses publics », in *op. cit.*, vol. II (cédérom), pp. 241-249.

<sup>21</sup> SAEZ, G., « Les politiques culturelles des villes. Du triomphe du public à son effacement », in *op. cit.*, vol. I., pp. 197-226.

<sup>22</sup> PEDLER, E., DJAKOUANE, A., « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des transmissions culturelles en question : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires », in *op. cit.*, vol. II, pp. 203-214.

<sup>23</sup> PROUST, S., « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, 44-1, 2003, pp. 93-113.

structures ont été mis en lumière (BECKER, MCCALL, MORRIS, 1989<sup>24</sup>). Seule une étude s'intéresse aux modalités de coopération des différents groupes professionnels au sein des diverses formes de structures théâtrales (LYON, 1975<sup>25</sup>). Un examen détaillé des participants au fonctionnement d'un théâtre, de leur parcours professionnel, de leur métier, des modalités d'accès à l'organisation, des conditions et formes de l'agencement des activités de chacun dans le sens du fonctionnement de l'organisation ainsi qu'un recueil du point de vue des agents sur leur participation et des raisons de celle-ci venait donc compléter l'analyse sociologique sur le monde du théâtre.

Le Théâtre des Bouffes du Nord (que, par commodité, j'appellerai TBN) est un lieu de production et de diffusion théâtrale et musicale. Ce qui signifie que le théâtre finance ou co-finance certaines créations théâtrales (celles du metteur en scène Peter Brook, en particulier) ainsi que certains concerts. Le théâtre accueille également des spectacles dits « invités » à savoir, produits par une ou plusieurs structures qui louent la salle et sont rémunérées sur les recettes des représentations. Le TBN appartient à la catégorie administrative des théâtres privés, mais perçoit une subvention du Ministère de la Culture au titre de « compagnie avec lieu d'accueil ». Pour reprendre la typologie des structures de production artistique dégagée par Howard Becker<sup>26</sup>, on peut dire que le TBN est une entreprise collective durable puisqu'il existe, sous sa forme statutaire actuelle à savoir la SARL Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. depuis 1974. On peut également dire, qu'à l'instar du type d'organisation que représente un restaurant, le Théâtre des Bouffes du Nord est, selon les termes empruntés à William Foote Whyte, « la combinaison d'une unité de production et de service »<sup>27</sup>. En effet, le C.I.C.T. produit un bien culturel (une œuvre dramatique ou musicale) qui, du fait de son caractère éphémère et peu tangible, prend la forme d'un service auprès du public. Jusqu'en 2005, la direction du théâtre a toujours été assurée par un binôme. La direction artistique du théâtre revient, depuis l'ouverture du théâtre, au metteur en scène Peter Brook. La direction administrative a été assurée par Micheline Rozan pour la période allant de 1974 à 1997, puis par Stéphane

---

<sup>24</sup> BECKER, H., S., MCCALL, M., M., MORRIS, L., V., « Theatres and Communities : Three Scenes », *Social Problems*, vol. 36, N° 2, April 1989, pp. 93-116.

<sup>25</sup> LYON, E., *Behind the Scenes : The Organization of Theatrical Production*, Thèse de doctorat non publiée, Northwestern University, Evanston, Illinois, 1975, 322 p.

<sup>26</sup> L'auteur différencie l'organisation temporaire, la quasi-firme et l'entreprise. In BECKER, H., S., *Les mondes de l'art*, op. cit..

<sup>27</sup> Je reprends ici, l'un des éléments de caractérisation du restaurant dégagé par William Foote Whyte. In WHYTE, W., F., « The Social Structure of the Restaurant », *American Journal of Sociology*, January 1949, vol. 54, pp. 302-310.

Lissner de 1998 à 2005. Par ses capacités d'accueil, le Théâtre des Bouffes du Nord est une salle de spectacle moyenne puisque la jauge<sup>28</sup> actuelle est de 509 personnes. À titre de comparaison, la salle Richelieu de la Comédie Française a une jauge de 862 places. Durant la première période, le fonctionnement du TBN était lié à l'élaboration annuelle d'un ou deux spectacles de la troupe du metteur en scène et directeur artistique, Peter Brook. L'organisation du travail se concentrait principalement sur la production, la création et la diffusion de ceux-ci et s'assimilait au fonctionnement d'une compagnie théâtrale (un administrateur, un metteur en scène, des acteurs et quelques techniciens). L'entretien et le fonctionnement administratif et technique du théâtre en-dehors des représentations du metteur en scène et directeur artistique étaient assurés par un petit groupe de personnes (une directrice administrative, un/une administrateur/trice et deux ou trois employés). Le théâtre n'était alors ouvert au public que sur une brève partie de l'année (d'octobre à avril) ce qui signifie qu'une partie importante du personnel ne travaillait que de façon temporaire. Au fil du temps, le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. est devenu un théâtre qui consacre une part de plus en plus importante de son fonctionnement à la diffusion de spectacles coproduits par lui-même, voire même, entièrement produits à l'extérieur du théâtre. Ce changement dans l'activité de l'entreprise a suscité une augmentation du personnel (la quantité de personnel a triplé depuis la fin des années 1970) ainsi qu'à un redéploiement des activités. Pour son fonctionnement régulier, l'entreprise théâtrale que constitue le Théâtre des Bouffes du Nord requiert aujourd'hui entre quarante à cinquante personnes. La permanence d'un certain nombre de personnes au-delà de ces changements permet d'inscrire dans la durée l'étude de la division du travail, au sens dégagé par Eliot Freidson (1976), à savoir « un processus d'interaction sociale durant lequel les participants tentent de définir, maintenir et renouveler les tâches qu'ils effectuent ainsi que les relations qu'ils entretiennent avec les autres et que ces tâches présupposent ». Du fait que les individus qui agissent prennent toujours part à des actions collectives visant à tenter de contrôler leur travail, leurs interactions ne sont, toutefois, pas libres<sup>29</sup>. Le fonctionnement du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. étant intimement lié à la production et à la diffusion des œuvres de Peter Brook, je restreindrai,

---

<sup>28</sup> Terme du jargon théâtral utilisé pour rendre compte de la capacité d'accueil d'une salle en nombre de places.

<sup>29</sup> Après avoir replacé les analyses de la division du travail par A. Smith et d'E. Durkheim dans leurs contextes d'élaboration, en relation aux objectifs servis et surtout par rapport à des situations empiriques, l'auteur interroge leurs fondements théoriques en contestant la notion de « spécialisation » ainsi que celle « d'outil administratif » attachée respectivement à chacune des approches. Cela le conduit à souligner que la division du travail est indissociable de l'organisation sociale et des variations autour du pouvoir. FREIDSON, E., « The Division of Labor as Social Interaction », *Social Problems*, 1976, Vol. 23, N° 3, pp. 304-313, traduction C.B.

ici, l'étude de l'intégralité des processus à l'analyse des spectacles de ce dernier, car chaque étape de la création et de la diffusion peut se dérouler au Théâtre des Bouffes du Nord et être ainsi observée ou reconstruite.

Le fonctionnement de l'entreprise artistique Théâtre des Bouffes du Nord – C. I. C.T. impose la coopération de plusieurs types de personnes engagées dans un ensemble de tâches qui, dans le monde du théâtre, sont traditionnellement réparties au sein de trois grandes catégories: les tâches artistiques, techniques et administratives. Selon les conventions en usage, les tâches artistiques sont organisées autour d'une division entre interprétation (jeu) et non-interprétation (mise en scène, scénographie, décoration, costumes). Les tâches techniques se subdivisent en domaines généraux (direction technique, régie générale) et domaines spécifiques (machinerie, plateau, lumière, son). Les tâches administratives sont découpées en tâches d'administration générale (direction administrative et administration) et les tâches spécifiques (production, organisation des tournées, comptabilité, location des places, accueil du public). À ces catégories de tâches correspondent la typologie indigène « l'Administratif », « l'Artistique » et la « Technique ». Conventionnellement, l'importance quantitative du personnel au sein d'un théâtre est liée aux capacités d'accueil de la salle. Cela signifie que d'ordinaire, à une grande salle, et donc un volume important de spectateurs accueillis, correspondront un large nombre de personnes employées pour la faire fonctionner. Plus la quantité de personnes recrutées est grande plus la division des tâches entre celles-ci est poussée. Le corollaire étant une hiérarchisation croissante des postes au sein des différentes catégories. La spécificité du Théâtre des Bouffes du Nord – C. I. C. T. est de cumuler deux entités en une seule structure. D'une part, une troupe qui fonctionne un peu comme une compagnie théâtrale à savoir, un ensemble d'acteurs et de techniciens travaillant avec un metteur en scène, le directeur artistique du théâtre, Peter Brook, et d'autre part, un lieu d'accueil et de production. Bien qu'elles soient porteuses de l'expression d'un certain point de vue interne au théâtre sur l'organisation du travail en termes de types de tâches, les catégories indigènes échouent à rendre compte de la place des participants dans l'organisation sociale et des enjeux autour de la notion de pouvoir décisionnel et de statut<sup>30</sup>. Je distinguerai pour ma part, huit grands groupes de participants en fonction de la manière

---

<sup>30</sup> Je considère le terme au sens choisi par E.C. Hughes à savoir, « une position sociale définie, dont les occupants ont des droits et des devoirs précisément définis ». In HUGHES, E., C., « Dilemmes et contradictions de statut », *Le regard sociologique, op. cit.*, p. 187.



dont ils interviennent dans le fonctionnement d'un théâtre et dans le processus de production et de diffusion d'une œuvre théâtrale. Tout d'abord, « les cadres de l'organisation », qui fixent les règles autour desquelles la production et la diffusion d'une œuvre théâtrale sont organisées au sein du Théâtre des Bouffes du Nord (le directeur administratif, l'administrateur, le directeur artistique metteur en scène et son assistante). Ensuite, « le personnel de ligne arrière » qui coopère au processus de production par un travail en amont de l'œuvre théâtrale en aidant à la préparation du travail de création et de représentation et en exécutant les tâches nécessaires à la collecte de fonds et à leur gestion (assistants de production, secrétaires, comptables). Aux Bouffes du Nord, une partie de ce personnel travaille également en aval de la création lors de la distribution de celle-ci. « Les bailleurs de fonds » constituent le troisième groupe sans lequel une œuvre artistique telle qu'une pièce de théâtre ne pourrait voir le jour. Viennent ensuite « les acteurs » à savoir, ceux qui sont l'élément fondamental de la représentation théâtrale. Puis, « le personnel de renfort », regroupant les personnes qui apportent une aide directe aux acteurs en répétition et en représentation, aide coordonnée par le metteur en scène. Ce sont ainsi, par exemple, le directeur technique, les régisseurs (généraux et spécialisés), les costumiers et habilleuses et les machinistes. Ensuite, « le personnel de première ligne » qui participe à la diffusion de l'œuvre théâtrale en agissant directement au contact avec du public (administratrice adjointe, caissiers de la location, placeurs et serveurs). Ensuite, « le public » à savoir, les personnes qui assistent à la représentation de l'œuvre et sans lesquelles il ne peut y avoir d'événement artistique. Enfin, « la critique » qui exprime un jugement sur les œuvres d'art et recourent à des systèmes construits par les esthéticiens pour expliquer ce qui en fait sa valeur<sup>31</sup>. Pour des raisons d'ordre pratique, seuls les cadres de l'organisation, le personnel de ligne arrière, les acteurs, le personnel de renfort, le personnel de première ligne et le public seront étudiés ici.

La question qui se pose alors lorsqu'on étudie une organisation, une fois que l'on a défini les catégories de personnes qui prennent part à son fonctionnement ainsi que les tâches qu'elles effectuent et la manière dont celles-ci sont réparties, c'est d'essayer de cerner ce qui pousse diverses catégories de personnes à coopérer entre elles à la réalisation d'un objectif commun. Cela revient à déterminer les ressorts de leur implication dans le travail. Ce concept, bien que largement utilisé dans l'analyse des métiers et des parcours

---

<sup>31</sup> D'après BECKER, H., S., *Les mondes de l'art, op. cit.*, p. 174.

professionnels afin de traduire ce qu'Howard Becker et James Carper appellent une « attitude cohérente » (*consistent behavior*)<sup>32</sup> dans le travail ou Nelson Foote des « ensembles d'activités compatibles » (*consistent lines of activities*)<sup>33</sup> nécessite d'être défini. C'est ce que fait, par ailleurs Howard Becker en s'appuyant sur l'analyse des processus de marchandage conduite par Thomas Schelling<sup>34</sup>. Je retiendrai de ses propos que l'analyse de « l'implication » (*commitment*) correspond au fait de mettre à jour les mécanismes spécifiques qui contraignent le comportement au travers de l'existence d'« enjeux secondaires » (*side bets*). Ceux-ci pouvant expliquer qu'un individu engagé dans un travail au sein d'une organisation puisse avoir des activités variées qui, en dépit de leur diversité, lui permette de poursuivre un même but sur une certaine durée tout en rejetant d'autres alternatives<sup>35</sup>. À cette notion, on peut adjoindre le schème du jeu développé par Michael Burawoy et utilisé afin d'expliquer le fait que des individus consentent aux intérêts de l'entreprise en développant leurs propres intérêts et non par la seule coercition<sup>36</sup>.

L'objectif de cette étude est donc de rendre compte de la manière dont différentes personnes sont amenées à coopérer afin de faire fonctionner une organisation comme le Théâtre des Bouffes du Nord- C.I.C.T. ainsi que ce qui conduit les différentes personnes engagées dans le fonctionnement de cette structure de production et de diffusion artistique à maintenir leur coopération. Pour ce faire, je commencerai, dans une première partie, par retracer l'histoire de l'organisation dans ses deux grandes phases d'existence. Tout d'abord, j'étudierai les conditions d'apparition et de développement du Théâtre des Bouffes du Nord entre 1876 et 1952. Ensuite, au travers des parcours de ses cadres et de leurs interactions, je ferai ressortir les règles du jeu telles qu'elles sont établies au Théâtre des Bouffes du Nord en matière de production et de diffusion théâtrale. En mettant celles-ci en relation avec leurs contextes institutionnels et artistiques spécifiques, il sera alors possible de mettre en lumière l'esthétique du Théâtre des Bouffes du Nord telle qu'elle

---

<sup>32</sup> BECKER, S., H., CARPER, J., « The Development of Identification with an Occupation », *American journal of Sociology*, LXI (January, 1956), pp. 289-98.

<sup>33</sup> Cité par BECKER, H., S., *op. cit.* FOOTE, N., N., « Concept and Method in the Study of Human Development », *Emerging Problems in Social Psychology*, ed. Muzafer Sherif and M.O. Wilson, 1957, pp. 29-53.

<sup>34</sup> SCHELLING, T., C., « An Essay on Bargaining » *American Economic Review*, XLVI, June 1956, pp. 281-306.

<sup>35</sup>D'après BECKER, H., S., « Notes on the Concept of Commitment », *The American Journal of Sociology*, July 1960, pp. 32-40.

<sup>36</sup> BURAWOY, M., *Manufacturing Consent, Changes in the labor Process under Monopoly Capitalism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1982 (1979), 267 p.

s'est constituée sur la durée (de 1974 à 2005). Ensuite, dans une seconde partie, je m'intéresserai au « drame social du travail » tel qu'il se déroule au Théâtre des Bouffes du Nord. Chaque catégorie de personne, définie en regard de son rôle dans la division du travail de production et de diffusion d'une œuvre théâtrale au sein de l'organisation, sera étudiée successivement. À travers un échantillon de personnes représentatif du groupe, je rendrai ainsi compte de leurs caractéristiques personnelles et de leur parcours professionnel en rapport à la mobilité individuelle et de groupe de chaque catégorie. Cela permettra, ensuite, de définir les modalités d'accès à l'organisation et de stabilisation au sein de celle-ci. Après une description des tâches et de leur répartition entre les différents membres de chaque groupe ainsi que des modalités de répartition de ces tâches et de contrôle de leur exécution, je pourrai détailler les principaux ressorts de l'implication des personnes dans le fonctionnement d'une organisation dont le but est de produire et de diffuser des œuvres théâtrales et musicales.

## **PREMIÈRE PARTIE**

*L'esprit du lieu : les cadres et l'esthétique du Théâtre  
des Bouffes du Nord*

Dans une étude des relations entre les théâtres et leur environnement culturel Howard Becker, Michal McCall et Lori Morris, font ressortir à la fois l'impact de certains éléments dans le développement d'une structure théâtrale et l'étroite interdépendance de tous ces éléments. Ils mentionnent ainsi : les traditions et la culture de chaque ville, l'ensemble de ses théâtres ainsi que les espaces disponibles et utilisables pour le théâtre, la construction de leur carrière par les acteurs, metteurs en scène et autres personnes travaillant dans le théâtre, les communautés théâtrales d'autres villes ou d'autres pays et les liens créés entre elles par la mobilité professionnelle des participants ainsi que le déplacement des pièces<sup>37</sup>. Cette démarche offre un modèle d'analyse dans la compréhension du développement de toute forme de structure théâtrale.

Le Théâtre des Bouffes du Nord est une salle de spectacle vieille de près de 130 ans. Dans le paysage théâtral français c'est là une durée d'existence honorable pour une salle construite dans la dernière partie du XIX<sup>e</sup> et toujours en activité en dépit d'une longue période de fermeture. En effet, comme nous le verrons plus loin, bon nombre des théâtres construits à cette période ont aujourd'hui disparu. Longtemps considéré comme un théâtre mineur par son rayonnement dans la capitale, le Théâtre des Bouffes du Nord a fait l'objet d'un historique très complet par Philippe Chauveau<sup>38</sup> portant sur la période allant de sa construction à sa fermeture en 1952. Toutefois, l'histoire de cette salle reste largement méconnue et absente de la plupart des ouvrages généraux sur les théâtres parisiens<sup>39</sup>. Cette longévité, en dépit du caractère mineur de son importance jusqu'en 1974, soulève certaines questions. Comment

---

<sup>37</sup> À la suite d'une longue étude du milieu théâtral américain menée au travers de nombreux entretiens, d'analyse de documents historiques et d'observations dans trois zones urbaines distinctes, Howard Becker, Michal McCall et Lori Morris ont choisi de présenter une partie des résultats obtenus sous la forme d'une représentation théâtrale. Cette nouvelle forme de compte-rendu d'enquête prend le nom de *Performance Science* (Science de la représentation). Incluant dans le texte dramatique les chercheurs et les principaux informateurs, elle vise à démontrer que chaque mode de présentation des données a ses spécificités. Pour les auteurs, le texte dramatique permet d'accorder une moindre importance au narrateur omniscient et à la voix de l'analyse et reconnaît ouvertement le caractère construit des données scientifiques sociales. S'inspirant de l'analyse de Peter Brook sur le travail des acteurs, les auteurs revendiquent également de permettre aux interprètes du texte de penser qu'ils ont les expériences et les émotions qu'ils représentent en décidant de mettre l'accent ou de faire porter l'intonation sur telle ou telle partie du texte, rendant ainsi la communication des données plus vivante. BECKER, H., S., MCCALL, M., M., MORRIS, L., V., « Theatres and Communities : Three Scenes », *Social Problems*, Vol., 36, N°2, April 1989, pp. 115-116.

<sup>38</sup> Ph. Chauveau est un ancien comédien passionné par les vieux théâtres de Paris, le music-hall et les cafés-concert. Il a passé une partie de sa vie à reconstituer leur historique. Le texte chronologique qu'il a rédigé sur le Théâtre des Bouffes du Nord a été reproduit dans l'ouvrage intitulé *Ubu aux Bouffes*, troisième ouvrage de la collection créée par Micheline Rozan et consacrée à la présentation des pièces de Peter Brook dont la création eu lieu aux Bouffes du Nord en novembre 1977. Ce texte ne comporte aucune référence aux sources consultées. CHAUXEAU, Ph., « Un théâtre de quartier : les Bouffes du Nord », *Ubu aux Bouffes*, Éd. Centre international de créations théâtrales, Coll. « Créations théâtrales », Paris, 1977, pp. 96-110.

<sup>39</sup> L'ouvrage de LATOUR, G., *Les théâtres de Paris*, Action artistique de la Ville de Paris, Paris, 1991, reprend pour partie les informations de Ph. Chauveau.

expliquer qu'un théâtre d'assez faible notoriété perdure ? Quelles ont été les conditions d'existence de cette salle tout au long de ces années et peut-on déterminer des facteurs prépondérants dans la subsistance d'une salle de théâtre comme celle des Bouffes du Nord ? Partant du constat que la réussite d'un théâtre est liée à un public stabilisé par une programmation adaptée, on dit donc, par convention qu'une programmation et un public<sup>40</sup> font un théâtre. Toutefois, derrière cette vision classique se trouvent d'autres données qui, bien qu'elles ne soient pas généralement reconnues comme exerçant une influence fondamentale sur les interactions, n'en déterminent pas moins leur évolution. Au-delà des questions de programmation et de public, il nous faut donc envisager que la pérennité des Bouffes du Nord comme salle de spectacles parisienne soit intimement liée aux éléments que constituent l'implantation, la configuration de la salle et l'offre de spectacle existante. Pour comprendre l'histoire de la salle des Bouffes du Nord, il convient donc d'examiner l'ensemble de ces éléments et rendre compte de leurs interactions. C'est l'analyse de ces différents paramètres et leur imbrication que je me propose de mettre à jour dans cette première partie et ce, pour les deux périodes distinctes de son existence.

---

<sup>40</sup> Programmation et public doivent être ici conçus dans un sens général, la prise en compte de la dimension temporelle du lieu obligeant à envisager des programmations et des publics différents selon les périodes.

## **Chapitre I. ÉVOLUTION d'une SALLE de SPECTACLE POPULAIRE et de QUARTIER (1876 – 1952)**

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux théâtres apparaissent en liaison directe avec les transformations urbaines que subit la ville de Paris et une redistribution géographique des différentes catégories de la population. Parallèlement aux nouvelles frontières de la ville et à la création d'axes majeurs de circulation, la carte des lieux de loisirs se redessine. Progressivement, les évolutions techniques, les changements internes sur le marché du travail des acteurs et techniciens et l'augmentation des coûts de production que ces nouveaux paramètres impliquent conduisent au développement de certaines formes de spectacle au détriment d'autres formes. Si certains théâtres réussissent à s'adapter et continuent d'attirer un public suffisant pour assurer la continuité de leur fonctionnement, nombreux sont ceux qui disparaissent au profit d'autres lieux de spectacle. Afin de rendre compte de ces évolutions, je présenterai, dans un premier temps, le Théâtre des Bouffes du Nord dans son architecture et son implantation initiales ainsi que les circonstances probables de son édification. Je détaillerai, ensuite, l'évolution de l'environnement social et culturel du théâtre avant de dégager les variations de la politique de programmation du théâtre et les motifs de ces changements. Enfin, je dessinerai le profil probable du public de cette salle de théâtre au fil de son existence.

### **Section I. Le lieu**

Construit entre 1875 et 1876 par l'architecte Louis-Marie Émile Leménil<sup>41</sup>, le théâtre des Bouffes du Nord fait partie d'un ensemble architectural constitué d'immeubles d'habitation et de commerce, situé sur une parcelle achetée par le Baron Cail, industriel et capitaliste immobilier à la Société des Chemins de fer du Nord. La topographie du lieu ainsi que des considérations propre à l'architecture théâtrale de l'époque impriment leur caractère sur la salle. La salle de spectacle, se trouve placée derrière une façade d'immeubles d'habitation en pan coupé et n'offre pas d'élément extérieur d'architecture qui permette son identification immédiate. Bien qu'il s'agisse d'un théâtre à l'italienne, inspiré des grands modèles de l'époque que constituent l'Opéra Garnier et le Théâtre de l'Odéon, avec « scène close » isolée

---

<sup>41</sup> Cf. la biographie de Louis-Marie Émile Leménil en annexe 2, pp. IV-V.

de la salle, cette dernière est une ellipse transversale parallèle à la scène qui permet d'épouser les déclivités du terrain tout en offrant une optimisation de l'acoustique propice à une activité musicale. La décoration célèbre d'ailleurs la musique et le chant puisque la lyre est un motif constant d'ornement externe et interne du bâtiment. Dans son usage du fer, de la brique et de la pierre, le bâtiment est une prouesse architecturale qui permet une aération de la salle grâce à une coupole de verre amovible placée au-dessus d'un plafond en fer forgé<sup>42</sup>. Entre l'orchestre, et les trois étages de balcons et galeries, la salle peut accueillir 2 000 spectateurs du fait de l'existence de nombreuses places debout (en parterre et sur la troisième galerie). Le théâtre est encadré de deux cafés dont le fonds de commerce est compris dans la location de la salle. L'ensemble constituant un rapport non négligeable pour le propriétaire.

Dès lors que les communes périphériques de Montmartre, la Chapelle et la Villette ont été annexées à la capitale (1860), le Théâtre des Bouffes du Nord se trouve situé à la limite extérieure du 10<sup>e</sup> arrondissement, sur la place de la Chapelle à l'intersection de trois grands axes de circulation de la capitale (le boulevard de la Chapelle et le boulevard des Vertus ainsi la rue du Faubourg St Denis). Il est également accessible par la Gare du Nord située à proximité<sup>43</sup>. En outre, le théâtre bénéficie de la viabilisation (en particulier de l'éclairage public) et de la sécurisation des nouveaux quartiers gagnés sur les communes annexées<sup>44</sup>. L'édification de cette salle de spectacle s'insère donc dans un tissu social spécifique dont on peut approcher la composition et identifier les pratiques culturelles.

## **Section II. L'environnement social et les pratiques culturelles**

Seul théâtre des quartiers situés au Nord-est de Paris, le théâtre des Bouffes du Nord vient combler un vide dans la géographie des lieux de spectacle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce choix de développement de nouvelles zones de lieux culturels bourgeois dans des quartiers traditionnellement occupés par les lieux de plaisir nocturne de la classe ouvrière est impulsé par la ville de Paris qui cherche à valoriser les nouveaux quartiers pour y stabiliser une population bourgeoise nouvellement installée (cf. plan de l'implantation et liste des théâtres parisiens en 1876, annexe 2 pp.XVIII-XIX ). Le Théâtre se situe dans un environnement

---

<sup>42</sup> Cf. l'extrait d'article de presse annexe 2 p. IX (note de bas de page) et plans du Théâtre des Bouffes du Nord et d'autres théâtres fournis en annexe 2, pp. X-XI.

<sup>43</sup> Cf. l'utilisation des gares de chemin de fer par la bourgeoisie provinciale pour accéder aux loisirs parisiens, annexe 2, pp. XV et XXXXIII

<sup>44</sup> Cf. Plans et commentaires sur l'aménagement du quartier, annexe 2 pp. XII-XVII.



social dominé aux deux tiers d'ouvriers et employés et au tiers de patrons<sup>45</sup> qui ne partagent pas les mêmes loisirs. Bien qu'avec l'industrialisation, le temps de loisir des ouvriers se rapproche de celui des classes moyennes, la géographie des divertissements est différente selon les classes sociales. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les ouvriers, limités par une mobilité pédestre, ont accès aux bals et cafés-concerts concentrés sur les anciennes barrières proches de leurs lieux de résidence alors que la bourgeoisie se déplace en transports et fréquente les théâtres du « Boulevard » entre la place de la Madeleine et celle de la Bastille (cf. annexe 2, « l'évolution des pratiques culturelles », pp. XXVI-XXX). Trois voies s'ouvrent donc théoriquement au Théâtre des Bouffes du Nord. Soit l'inscription dans un tissu social caractérisé par une domination de la population ouvrière sur la population bourgeoise au travers d'une politique des prix bas et moyens qui permette à la fois aux classes populaires et aux classes plus aisées de fréquenter la salle. Soit, une tarification élevée qui vise à attirer une population bourgeoise nouvellement implantée dans le voisinage ou provenant également d'arrondissements plus centraux de la capitale. Soit, enfin, un public exclusivement composé de membres des classes populaires. Ces options sont, toutefois, également liées à la situation du théâtre dans l'offre parisienne de spectacles.

### **Section III. L'offre parisienne de spectacles**

Dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, l'offre parisienne de spectacles connaît de grands bouleversements. Les théâtres situés en périphérie des nouveaux arrondissements ont d'abord pratiqué des prix très bas afin d'attirer un public populaire et des classes un peu plus aisées habituées à fréquenter les théâtres très peu chers du Boulevard du Temple (détruit en 1862). À partir de 1864, le statut « d'entreprise commerciale » désormais attaché à une salle de spectacle vivant<sup>46</sup> et la fin du « privilège de répertoire »<sup>47</sup> lancent les salles de théâtre dans une concurrence très vive accrue par le rôle désormais dévolu à la machinerie dans l'élaboration des spectacles. Seules les salles qui ont stabilisé un public aisé ou disposent de subventions peuvent, en augmentant le prix des places, faire face aux coûts de production toujours plus grands d'un spectacle théâtral. Celles-ci se trouvent dans le centre de la capitale et sur l'axe Madeleine – Opéra. Le théâtre devient alors un loisir cher, restreint à une population aisée. Les salles qui ne peuvent agir sur le prix des places car elles sont

---

<sup>45</sup> Cf. Composition sociale des quartiers annexe 2 pp. XX-XXVI.

<sup>46</sup> Décret impérial sur la création théâtrale et artistique.

<sup>47</sup> Privilège accordant à chaque salle un genre dramatique.

dépendantes d'un public peu argenté sont obligées soit de fermer, soit de se réorienter vers de nouveaux genres moins coûteux comme les opérettes, les revues et le music-hall. Le développement de ces genres s'accompagne, par ailleurs, d'une politique de gestion spécifique qui vise à contenir les coûts de production. Il s'agit parfois de recourir à une main d'œuvre gratuite (jeunes acteurs inconnus) et de louer la salle, mais surtout de rentabiliser un même spectacle au travers d'un réseau de distribution composé de différentes salles appartenant à un même directeur (cf. la politique gestionnaire en réponse aux problèmes de fréquentation, annexe 2, pp. LII-LXV). Pour assurer leur subsistance et continuer d'accueillir une population peu aisée qui remplit une salle également ouverte à une petite bourgeoisie locale, les salles de théâtre situées en-dehors des lieux de divertissement bourgeois deviennent donc de plus en plus polyvalentes dans leur programmation.

#### **Section IV. Le Théâtre des Bouffes du Nord à l'épreuve des années (1876-1952)**

L'examen des conditions d'exploitation de la salle de son inauguration en 1876 à sa fermeture en 1952, souligne que le Théâtre des Bouffes du Nord s'inscrit pleinement dans une évolution de l'offre. Conçu pour recevoir un nombre important de spectateurs dans un environnement dominé par la population ouvrière, la salle ne peut prétendre attirer seulement un public bourgeois qui a les moyens de se rendre dans des théâtres situés plus au centre de la capitale et dont la réputation n'est plus à faire. Le théâtre décide donc plutôt de viser l'ensemble de la population des quartiers avoisinant en offrant une grande quantité de places à prix bas ou modérés. Ce qu'elle ne peut faire que par le biais d'une programmation de spectacles peu coûteux car la salle ne bénéficie pas de subventions. Le développement récent des spectacles musicaux comme les revues et opérettes lui permet à la fois de tirer parti des économies d'échelle offertes par l'exploitation de circuits de distribution reposant sur la concentration capitaliste tout en valorisant les qualités acoustiques de la salle.

Durant la plus grande partie de son existence, le théâtre des Bouffes du Nord a ainsi donné des représentations de comédies lyriques, de mélodrames et de vaudevilles qui classent la salle dans la catégorie des théâtres dits de « Boulevard » et spécialisés dans le mélange de revirements de situation, d'une rhétorique fondée sur des mots d'auteur et de satire sociale. La programmation est ainsi construite autour de textes d'auteurs récents mais classiques (É. Zola) ou nouveaux (A. Bruant, G. Leroux). Bien qu'à certaines époques, la direction ait tenté

de changer un théâtre « populaire »<sup>48</sup> en théâtre de « standing »<sup>49</sup> en procédant à des aménagements de confort et en surélevant les prix des places, la programmation continue d'être très polyvalent introduisant même des séances de cinématographe dans les soirées de spectacles<sup>50</sup>. Tout au long de la période 1876 – 1952, le Théâtre des Bouffes du Nord est resté avant tout un théâtre « populaire » du fait qu'il ait longtemps accueilli des membres de la classe ouvrière parmi son public grâce à des prix parmi les plus bas de Paris<sup>51</sup>. C'est également une salle de « quartier » dont la programmation souvent identique à celle des théâtres de Boulevard du fait de l'exploitation de réseaux de distribution, permet d'attirer un public local moins argenté ou désireux de conserver ses pratiques culturelles en dépit de son isolement par rapport aux lieux traditionnels de divertissement bourgeois. Les rares expériences de théâtre de répertoire dramatique non commercial (1882, 1932-33 et 1945-46) inspirées des mouvements de rénovation théâtrale que connaît le monde théâtral français et empreintes d'une réflexion politique sur le rôle du théâtre dans la société<sup>52</sup> n'ont pas permis à la salle de trouver un public suffisant pour lui permettre de poursuivre ce répertoire (cf. « Le Théâtre des Bouffes du Nord : une salle de « Boulevard », annexe 2 pp. LXV-LXXXIV). Cela peut s'expliquer par le fait que les tentatives de mise en place d'un théâtre de répertoire qui crée une différence dans l'offre parisienne ne se soient pas appuyées sur des personnalités qui s'étaient déjà constitué un public susceptible de les suivre dans leur délocalisation. Comme le souligne J. Duvignaud, « la seule manière d'assurer la régularité d'une aventure dramatique, qui favorise à la fois la représentation et la création, est évidemment de recourir à des groupes de public structurés »<sup>53</sup>. En dépit du succès d'une programmation de music-hall dans les années d'après-guerre, le théâtre sera contraint de fermer ses portes, en 1952, pour des questions de non conformité avec les normes de sécurité en vigueur. Il restera fermé jusqu'en 1974.

L'évolution du Théâtre des Bouffes du Nord au regard des relations de la salle à son environnement (à l'échelle du quartier et de la ville de Paris), de sa fréquentation et de sa

---

<sup>48</sup> L'appellation correspond alors à des salles dont une partie de la fréquentation est constituée par des membres des classes populaires.

<sup>49</sup> La dénomination théâtre de « standing » renvoie au caractère luxueux de l'établissement et à l'élaboration de la mise en scène et des moyens techniques ainsi qu'à une construction dans les zones traditionnelles d'édification des théâtres.

<sup>50</sup> Il s'agit de l'époque où la salle, sous la direction de E. Clot et G. Dublay, devient le Théâtre Molière période qui va de 1905 à 1914 (cf. « vers un théâtre de standing », annexe 2, pp. XL-XLV).

<sup>51</sup> Cette présence est attestée par les nombreux graffitis parsemant les murs du troisième balcon du théâtre et couvrant la période située entre 1885 et 1922 (cf. commentaires et photographies des graffitis, annexe 2, pp. XLVI-L) ainsi que par les prix des places pratiqués (cf. annexe 2, pp. XXXVIII-XXXIX et L-LI).

<sup>52</sup> Toutes ces tentatives relèvent de démarches inspirées des mouvements socialistes.

<sup>53</sup> DUVIGNAUD, J., *Les ombres collectives, sociologie du théâtre*, Presses universitaires de France, Paris, 1973, pp. 529-530.

programmation par rapport à l'offre parisienne dans chacune des différentes périodes correspond à une orientation particulière qui définit la première partie de son existence comme étant celle d'un théâtre « populaire » de quartier à programmation de « boulevard ». Cette programmation hybride (mélodrames, vaudevilles, opérettes, revues et music-hall) tire pleinement partie à la fois des caractéristiques architecturales d'un lieu construit pour valoriser l'art lyrique et de ses coûts de production plus faibles que ceux du théâtre conventionnel. Le théâtre a ainsi suivi la tendance au développement de genres musicaux hybrides regroupés dans la catégorie plus générique des spectacles « lyriques légers »<sup>54</sup>, qui trouvent un écho favorable à la fois auprès de la population bourgeoise et auprès de la population ouvrière et qui ont généré la mise en place de politiques de gestion commerciale favorisant la rentabilité de la salle et permettant de contenir les coûts de production. Le théâtre des Bouffes du Nord a ainsi pu continuer à pratiquer des prix bas permettant de toujours accueillir une population peu aisée qui, dans des zones sans théâtre de ce genre, s'est tournée vers des pratiques culturelles plus abordables telles que le cinéma, les cafés-concerts ou le music-hall. La mixité sociale du public du Théâtre des Bouffes du Nord correspondant à son environnement social (un quartier bourgeois à la limite des zones populaires que sont les nouveaux arrondissements gagnés sur les communes périphériques des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> arrondissements) vaut au Théâtre des Bouffes du Nord sa catégorisation dans les théâtres dits « populaires ». Se faisant, la salle a pu tirer parti de son isolement dans le paysage théâtral français en comblant un vide dans la géographie de cette offre. Ce même isolement s'est révélé un élément fortement pénalisant lors des rares tentatives de structuration d'un public autour d'un répertoire théâtral qui signifiait, compte tenu des coûts de production plus élevés et du rejet des réseaux d'exploitation que cela impliquait, conquérir un public autre que le public avoisinant. En dépit de certaines revendications révolutionnaires ou populaires, les répertoires choisis alors ont tous été financièrement élitaires et n'ont pas réussi à constituer des pôles d'attraction suffisants pour déplacer un public suffisant vers une zone excentrée de l'activité théâtrale et stigmatisée par son environnement populaire. En agissant comme un élément déterminant vis-à-vis de son public, l'implantation initiale du lieu a donc été fondamentale dans la survie du Théâtre des Bouffes du Nord et l'on peut dire que, tout au long de cette période, elle a été une salle de spectacle de « quartier ».

---

<sup>54</sup> Cette catégorie correspond, de fait, au sens pris par le terme « Bouffes », mot provenant de l'italien *buffo* signifiant « plaisant ».

Que représentent les différents facteurs que sont, l'architecture, l'implantation, l'environnement social, la programmation et l'offre parisienne de spectacles dans la vie et la renommée du théâtre sur la période allant de 1974 à nos jours ? Afin de conduire une analyse détaillée du développement du Théâtre des Bouffes du Nord dans cette deuxième phase de son existence, il importe d'examiner à nouveau chacun de ces éléments dans leurs relations les uns aux autres. À ses dimensions, s'ajoute une donnée particulière qui est celle de la continuité dans la direction artistique au travers de la personne de Peter Brook. En effet, contrairement à la période 1876-1952, marquée par une succession de directions éphémères, la seconde période se caractérise par la longévité exceptionnelle de la direction artistique assurée par Peter Brook, ainsi que par la longévité à peine moins grande de la première direction administrative (incarnée par Micheline Rozan, de 1974 à 1997). De ce fait, la pérennité et l'aura de ce théâtre doivent également être mis en perspective avec la notoriété des personnes et les politiques de gestion du théâtre revendiquées par une direction bicéphale. C'est donc sous ces différents angles que j'analyserai la question de l'inscription durable de la salle des Bouffes du Nord dans l'offre théâtrale parisienne.

## Chapitre II. Le THÉÂTRE des BOUFFES du NORD – C.I.C.T. : du THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL à la salle de THÉÂTRE et de CONCERT de QUARTIER<sup>55</sup>

Après 22 ans d'abandon, le Théâtre des Bouffes du Nord connaît une nouvelle période d'activité. De 1974 à nos jours, le lieu ne fait plus qu'un avec le Centre international de créations théâtrales (C.I.C.T.) initialement fondé par le metteur en scène britannique Peter Brook et sa collaboratrice, Micheline Rozan. Au-delà de la réouverture d'un lieu si longtemps fermé aux représentations théâtrales, l'inauguration des Bouffes du Nord sous la direction de Peter Brook et Micheline Rozan est un événement à plus d'un titre. En effet, la réouverture des Bouffes du Nord ne marque pas simplement la création d'un nouveau lieu de spectacles dans le paysage parisien, c'est également la revendication de l'alliance d'une démarche artistique spécifique à un lieu unique en son genre.

En dehors de la presse, qui par son travail de chronique des événements culturels suit depuis lors l'évolution de ce lieu, c'est par le regard unique de Peter Brook qu'il est généralement donné de connaître l'histoire de la résurrection des Bouffes du Nord en tant que salle de spectacle et de l'évolution de celle-ci devenue un élément important de la scène dramatique parisienne et internationale. À ce point de vue, s'ajouteront, ici, ceux de Micheline Rozan et de son successeur Stéphane Lissner et de l'administrateur en poste lors de l'étude afin de donner la parole aux cadres de l'organisation. L'histoire de la réouverture du théâtre des Bouffes du Nord a été, en elle-même, théâtralisée par Peter Brook puisque ce n'est pas le spectacle joué en inauguration de la salle que le narrateur choisit de décrire, mais les conditions dans lesquelles eurent lieu la découverte du théâtre, sa réfection ainsi que ses principes de fonctionnement. Ce faisant, Peter Brook utilise cette découverte comme un moyen de rendre hommage à sa partenaire de direction et souligne les grandes lignes de la politique des Bouffes du Nord sur le plan de l'esthétique, de la gestion et du travail artistique :

---

<sup>55</sup> Le terme est ici à prendre au sens d'un ensemble de pièces montées par un metteur en scène, une compagnie ou un théâtre et liées entre elles par un principe de cohérence. Depuis les années 60, le terme répertoire désigne également l'œuvre d'un metteur en scène et/ou d'une compagnie représentative d'une orientation spécifique. D'après ERTEL, É., IMBERT, A-M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. M. Corvin, *op. cit.*, pp. 1386-1387

lui et Micheline Rozan veulent en faire un théâtre populaire expérimental reposant sur une politique de prix bas, d'animation et de recherche théâtrale<sup>56</sup>.

Peter Brook présente la découverte de ce lieu comme la matérialisation des attentes qu'il partage avec son groupe de comédiens, ce faisant, il occulte le travail de recherche d'une salle pour focaliser sur la découverte du lieu lui-même. Celle-ci est alors présentée comme une « rencontre » inopinée et opportune avec un objet qui suscite une telle admiration qu'il en est personnifié. La question qui surgit alors est bien évidemment celle des conditions de la découverte et au-delà, celle des motivations qui ont permis d'aboutir à un tel choix. Afin de tenter de mieux comprendre ce qui a conduit Peter Brook et Micheline Rozan à installer leur centre de création théâtrale aux Bouffes du Nord, la manière dont ils ont utilisé ce lieu ainsi que son évolution avant et après l'arrivée de Stéphane Lissner en tant que directeur administratif, il importe de retracer les parcours individuels et communs de ces trois protagonistes. À leurs portraits viendra s'adjoindre celui de l'administrateur en poste Mathieu Oïli afin de présenter les parcours et l'organisation du travail de direction<sup>57</sup>. Dans un second temps, je détaillerai l'esthétique du Théâtre des Bouffes du Nord avant de la mettre en perspective avec le contexte institutionnel et théâtral. Enfin, je présenterai la politique d'exploitation de cette salle en regard de l'implication de ses cadres.

## **Section I. Les cadres de l'organisation**

La présence continue de Peter Brook en tant que directeur du Théâtre des Bouffes du Nord, théâtre privé bénéficiant d'une subvention gouvernementale au titre de compagnie avec lieu d'accueil, est à rapporter à celle d'Ariane Mnouchkine à la tête du Théâtre du Soleil, du temps où celle-ci bénéficiait également du même type de subvention<sup>58</sup>. Elle distingue le Théâtre des Bouffes du Nord des théâtres publics où le renouvellement des directeurs est institué au travers du principe des mandats à durée déterminée et où une telle longévité est exceptionnelle (à la tête du Théâtre de Gennevilliers depuis plus de trente ans Bernard Sobel,

---

<sup>56</sup> D'après BROOK, P., *Points de suspension, op. cit.*, pp. 192 et 195.

<sup>57</sup> Comme je le souligne dans la partie consacrée à la méthodologie et constituant l'annexe à cette thèse, le portrait de la collaboratrice artistique, autre cadre important de l'organisation, n'a pu être dressé faute d'un entretien avec cette personne.

<sup>58</sup> Depuis, 2002, le Théâtre du Soleil est une compagnie toujours domiciliée à la Cartoucherie de Vincennes. Le Théâtre de l'Aquarium et celui de l'Épée de Bois recevant, à présent, la subvention gouvernementale en tant que compagnie avec lieu d'accueil.

en est l'un des très rares exemples<sup>59</sup>). Cette permanence le distingue aussi du théâtre privé où, bien que certaines directions soient également de longues dates, rares sont celles assurées par des metteurs en scène de renom (on peut citer Robert Hossein au Théâtre Marigny et Jean-Claude Brialy aux Bouffes Parisiens). Mais Peter Brook n'a pas été seul à diriger le Théâtre des Bouffes du Nord. Il l'a fait en tant que directeur artistique et en partenariat avec deux directeurs administratifs successifs, Micheline Rozan et Stéphane Lissner. D'où viennent ces trois directeurs, quelle a été leur carrière professionnelle avant de s'engager dans le fonctionnement du Théâtre des Bouffes du Nord et comment se sont-ils partagé les tâches qu'impliquent la direction d'une telle structure, ce sont là les questions auxquelles je vais à présent répondre.

## **I. Intégration professionnelle et fonctionnement de l'organisation**

Micheline Rozan et Peter Brook sont nés respectivement en 1928 et 1925. Au moment de cette étude, Peter Brook était donc un homme de plus de près de 80 ans de petite taille et à la frêle silhouette. Souvent vêtu d'un jean délavé et d'un pull-over, il prend le soin d'égayer ses tenues d'une touche de couleur vive (une écharpe orange ou rose fuchsia). Qu'il soit en jean ou en cuir brun, version « aviateur », le blouson est l'un de ses attributs de prédilection. Ses yeux d'un bleu perçant concentrent toute l'expression d'un visage légèrement affable auquel des cheveux blancs épars confèrent une certaine sérénité. Sa présence physique au théâtre est rare et discrète. Cheveux gris-blanc ondulés et coupés assez courts, toujours vêtue, sans recherche de sophistication, d'un pantalon et d'une chemise simples dans des tons beiges ou gris, Micheline Rozan est une femme à l'allure volontaire et au verbe haut. Elle a quitté la direction des Bouffes du Nord à l'automne 1997 et s'est repliée sur son domicile provençal mais est encore l'agent de Peter Brook. Elle dit ainsi: « Brook travaille beaucoup au C.I.C.T., c'est assez limité comme travail mais c'est amusant». La cinquantaine, Stéphane Lissner, quant à lui, est un homme assez grand, cheveux mi-longs et grisonnants, le visage souvent empreint d'un sourire amène toujours en costume mais souvent sans cravate. Il a codirigé les Bouffes du Nord du 1<sup>er</sup> juillet 1998 au 30 juin 2005 et était présent dans les locaux du théâtre où se trouvent désormais les bureaux de la société en de rares occasions.

---

<sup>59</sup> Sobel, Bernard, pseudonyme de Bernard Rochstein (Paris, 1936): Homme de théâtre et réalisateur de télévision français. Après avoir eu une expérience déterminante comme assistant et membre du collectif au *Berliner Ensemble*, et fondé le théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis, il s'installe en 1963 avec sa troupe amateur à Gennevilliers qui aura une première reconnaissance institutionnelle en 1977 grâce aux investissements de la ville dans l'équipement du théâtre et surtout, en 1983, en devenant Centre dramatique national.



Afin de comprendre dans quelles circonstances ces trois personnes en sont venues à coopérer à la tête d'une même entreprise et sur une certaine durée, voyons tout d'abord quelles sont leurs histoires individuelles jusqu'au point de rencontre qui a permis l'établissement de liens professionnels. Les parcours seront ensuite retracés parallèlement.

### **A. Une femme de réseaux marquée par le théâtre populaire**

Micheline Rozan

Micheline Rozan est née en 1928 dans une famille aisée. Son père était banquier et fut ruiné par la récession de 1932. De son enfance, elle ne dit rien si ce n'est qu'elle est marquée par la guerre. Sur les quatre membres de sa famille proche déportés à Auschwitz, deux reviennent. Son père et son frère aîné sont morts dans un camp. « Le choc absolu, et il dure » dit-elle dans un entretien accordé au *Nouvel Observateur*, en 1997. Elle dit aussi ne savoir rien faire à l'époque si ce n'est parler l'anglais qu'elle a appris auprès d'une gouvernante. Elle explique ainsi qu'elle ait donc fait une Licence d'anglais à la Sorbonne. C'est lors de ses études qu'elle rencontre Jacques Chatagnier, chrétien progressiste, directeur du Comité parisien des Œuvres universitaires (Copar). Il l'engage pour qu'elle travaille au Bureau d'accueil des étudiants étrangers. Elle prend alors en charge les étudiants qui souffraient d'isolement et de mauvaise alimentation. Peu de temps après, Jacques Chatagnier qui a perdu son fils, lègue le Manoir de Boncourt au Copar pour que les étudiants français et étrangers bénéficient d'un lieu de culture et de repos à la campagne. Elle initie alors, dans ce lieu, des sessions culturelles auxquelles prennent part Fernand Ledoux<sup>60</sup>, André Barsacq<sup>61</sup>, Michel Vitold<sup>62</sup>, André Roussin<sup>63</sup>, Jean Vilar<sup>64</sup>, Paolo Grassi<sup>65</sup>, Hubert

<sup>60</sup> Ledoux, Fernand, (Tirlemont, Brabant, 1897- Paris, 1993). Acteur et metteur en scène français au registre étendu et prolifique. Longtemps sociétaire de la Comédie-Française, il privilégie l'interprétation sur la mise en scène.

<sup>61</sup> Barsacq, André, (Feodosia, Crimée, 1909 – Paris, 1973). Décorateur et metteur en scène français. Il commence à travailler avec Ch. Dullin pour qui il fait décors et costumes avant d'assurer la scénographie de pièces de Copeau. Il lance avec Dasté et Jacquemont, le Théâtre des Quatre Saisons qui s'adresse à un public populaire et connaît un grand succès. A la suite de Ch. Dullin, A. Barsacq prend la direction du théâtre de l'Atelier et y présente auteurs russes, dramaturges contemporains et classiques revisités.

<sup>62</sup> Vitold, Michel, pseudonyme de Vitold Sayanoff (Karlov, Russie, 1915 – Paris, 1994). Acteur et metteur en scène français. Fils d'un Prince géorgien émigré, il suit les cours de Ch. Dullin et débute au théâtre de l'Atelier. Il entre dans la compagnie d'A. Barsacq avant de créer ses propres spectacles à partir de 1940. En 1945, il met en scène la seule pièce de Simone de Beauvoir *Les Bouches inutiles*, jouée au Théâtre des Bouffes du Nord.

<sup>63</sup> Roussin, André, (Marseille, 1911 – Paris, 1997). Auteur dramatique français. La plupart de ces pièces ont un caractère social. À l'époque de Boncourt il a écrit des comédies (*La Sainte Famille*) et une pièce sur le théâtre sur le théâtre (*Am stram gram*)

<sup>64</sup> Vilar, Jean, (Sète, 1912-1971). Elève de Ch. Dullin, il apprend auprès de lui le métier de comédien et de régisseur. Au moment de Boncourt, Jean Vilar est acteur, metteur en scène et directeur de festival. Depuis 1943, il dirige sa propre compagnie, la Compagnie des Sept qui a connu un grand succès avec *Orage* de Strindberg et *Césaire* de Schlumberger puis, grâce à *Dom Juan* de Molière et *Meurtre dans la Cathédrale* de T.S. Eliot. À partir de 1947, il dirige le Festival d'Avignon qu'il a lui-même fondé, et qui se déroule dans la cour des Papes. Depuis, 1945, il revendique un certain minimalisme en réduisant le spectacle à l'expression d'acteurs-artisans qui doivent rester des interprètes. Il fait disparaître les accessoires traditionnels du cadre de scène (rampe, herse, rideaux) et des décors. De 1951 à 1963, il dirige le Théâtre national populaire ouvert à Chaillot. Dans cette période, ce théâtre donne plus de trois mille représentations devant un public varié et de plus de cinq millions de spectateurs, et fait tourner les pièces à travers la France et à l'étranger.

<sup>65</sup> Paolo Grassi a été le directeur administratif du Piccolo Teatro aux côtés de Giorgio Strehler, initiant ainsi la gestion bicéphale d'un théâtre qui, selon G. Banu, en « garanti la solidité ». in BANU, G., « Peter Brook : un

Beuve-Méry<sup>66</sup>. De ce travail auprès de personnages pivots du théâtre populaire et de la vie intellectuelle parisienne, Micheline Rozan ne fait part que du côté anecdotique : « J'en ai de bons souvenirs. J'ai organisé quatre ou cinq sessions. L'accueil était chaleureux, il y avait une bonne bouffe », dit-elle dans un entretien<sup>67</sup>. Grâce à cette expérience, Micheline Rozan a fait des rencontres qui lui permettront de rentrer très vite dans le monde du théâtre qui la passionne et qui est en pleine restructuration. Elle acquiert également des compétences en matière d'accueil et de prise en charge de personnes de tous horizons dans une structure innovante pour l'époque. Après cinq années passée au Copar, Micheline Rozan décide de changer d'activité. Elle contacte Jean Vilar qui vient d'être nommé directeur du théâtre le plus novateur de l'époque, le Théâtre National Populaire (TNP)<sup>68</sup>, et est embauchée en 1952, comme secrétaire de l'administrateur général. Elle assure ensuite les fonctions de secrétaire général et est alors chargée des relations avec la Presse, de la publicité, de l'organisation des générales dans la salle du Palais de Chaillot. En 1957, Micheline Rozan quitte le TNP pour rejoindre l'agence Cimura en tant qu'agent d'acteur et d'auteurs. C'est à ce moment-là qu'elle devient l'agent de Peter Brook qu'elle connaît depuis 1955, année où il se fait connaître en France avec sa mise en scène de *Titus Andronicus*. Lorsque, après avoir été rachetée par l'agence américaine MCA, Cimura est contrainte de fermer en 1961, Micheline Rozan s'installe à son compte en tant qu'agent et productrice. Elle travaille intensément pour Jeanne Moreau alors au faite de sa gloire, produit *Moderato cantabile* réalisé par Peter Brook et interprété par Jeanne Moreau ainsi que le spectacle expérimental de Brook *La Tempête* monté dans le cadre du Festival des Nations, en 1968. En 1970, Micheline Rozan crée avec Peter Brook le Centre international de recherche théâtrale et quatre ans plus tard, tous deux fondent la SARL Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. (Centre international de créations théâtrales) dont les bureaux se trouvent rue du Cirque à Paris et dont le lieu de travail théâtral est le théâtre nouvellement aménagé des Bouffes du Nord. Fin 1997, Micheline Rozan vend ses parts de la société à Stéphane Lissner et quitte la direction administrative du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. Sans avoir racheté les parts de la société détenues par Stéphane Lissner, elle revient à la direction administrative du théâtre en juillet 2005, après le départ de celui-ci au 30 juin 2005.

Sa première expérience professionnelle dans le monde du théâtre, Micheline Rozan l'acquiert auprès du metteur en scène et directeur le plus novateur de l'époque, Jean Vilar. La

---

anglais à Paris », *La décentralisation théâtrale, Le temps des incertitudes*, dir. R. Abirached, Cahiers n°9, Actes Sud, 1995, p. 106.

<sup>66</sup> Beuve-Méry, Hubert (Paris, 1902-Fontainebleau 1989). Journaliste français. Correspondant du *Temps* à Prague en 1934 et en désaccord avec les positions du journal à la suite des accords de Munich, il démissionne. Après avoir pris part à la Résistance (43-44), il fonde en 1944 le quotidien *Le Monde* qu'il dirige jusqu'en 1969.

<sup>67</sup> Entretien non enregistré du 28 novembre 2001.

<sup>68</sup> Avec la création, en 1944, de la Direction des spectacles et de la musique, l'Etat se lance dans un effort de rénovation du théâtre pour faire coïncider son intervention avec les initiatives locales ou régionales. La politique est de développer, grâce à des subventions de l'Etat et des collectivités locales, des centres de création de troupes permanentes, dans des lieux fixes avec des zones de rayonnement. C'est dans ce cadre, que le metteur en scène Jean Vilar dirige le centre dramatique d'Avignon, avec pour volonté de s'affranchir des règles anciennes, de s'ouvrir à un public neuf à travers une utilisation épurée des moyens scéniques. A la demande de Jeanne Laurent, sous-directrice de la direction des spectacles et de la musique, Jean Vilar prend la direction du TNP en 1951 avec pour programme « de donner au public populaire des œuvres théâtrales de valeur, interprétées par une compagnie de haute tenue, dans une présentation de qualité » et pour unique doctrine celle du « service public ». À travers la mise en scène de classiques français et étrangers il vise à l'éducation et la culture du peuple.

présentation de son recrutement met en avant la manière dont Micheline Rozan prend en main son avenir et développe ses compétences dans des domaines différents mais toujours liés au théâtre.

(...) c'est moi, j'ai écrit à [Jean Vilar]. J'en avais un peu marre du Copar. J'étais restée 5 ans où j'avais fait finalement ce qui m'amusait, c'est-à-dire finalement ces sessions culturelles. Et j'ai pensé que c'était le moment de changer un petit peu, d'élargir mon petit champ d'activité et j'ai écrit. Quand il est venu à Boncourt, il avait juste fait Avignon. Il n'était pas encore au TNP. Quand il a été nommé au TNP, je crois un an après qu'il soit venu à Boncourt, je lui ai écrit : « vous vous souvenez peut-être de moi, (il y avait un an, il s'en souvenait forcément !) je vous ai reçu à Boncourt et si vous commencez une équipe de gens nouveaux avec vous, j'aimerais en faire partie ». Il m'a fait répondre dans les 8 jours qui ont suivi, par son administrateur général, Jean Rouvet, qui m'a convoquée. Et je suis rentrée très vite au TNP, comme secrétaire de Rouvet pour commencer. J'y ai appris un peu de rigueur, un peu de classement... oui, là, j'apprends à travailler avec les autres parce qu'au Copar j'étais toute seule. Alors j'avais déjà peut-être une petite idée de comment travailler mais c'était... Au TNP, j'apprends bien avec Rouvet qui était un homme très remarquable, très remarquable. C'était une équipe assez réduite.

[Lorsque vous remplacez le secrétaire général au TNP, vous dites que vous n'en aviez ni le salaire ni le titre, est-ce que ça c'est quelque chose qui vous a marqué ?]

Non, Non pas du tout. Ça ne m'a pas marqué, j'ai trouvé ça... J'ai constaté. J'ai jamais été quelqu'un qui râlait pour des choses... Ou ça me plaisait et je restais, ou ça ne me plaisait pas et je partais. J'ai constaté que Vilar était quelqu'un d'assez macho, il trouvait qu'une femme qui en plus était assez jeune, j'avais quoi... 24 ans. À 24 ans une femme ne pouvait pas être secrétaire générale du TNP. J'étais attachée au secrétaire général. Attachée, mais si vous voulez c'était comme un secrétaire d'État au gouvernement qui n'a pas de Ministre au-dessus de lui. J'étais pas sous... Si, j'étais sous tutelle de Rouvet évidemment, dont j'avais été la secrétaire et qui m'avait mis là pour être sûr que rien ne se passait dont il ne soit au courant.

Sa socialisation aux pratiques de l'administration d'une structure théâtrale se fait donc au travers d'une expérience totalement nouvelle de gestion. Même si pour Micheline Rozan, le TNP n'est pas uniquement le lieu où elle acquiert une connaissance des méthodes d'administration d'un théâtre et qu'elle y rencontre également de nombreux comédiens dont Maria Casarès, Sylvia Montfort, Georges Wilson, Philippe Noiret et Gérard Philippe avec qui elle travaillera par la suite, il convient de s'attarder plus en détail sur cette expérience novatrice. Lorsqu'il arrive au TNP, en 1951, et pendant les cinq années qui suivirent, Jean

Vilar doit mener un combat constant pour donner un public à une salle gigantesque de 2 700 places. Seul un public structuré pourra assurer la survie de cette entreprise dont il a l'entière responsabilité juridique en dépit du fait qu'il n'ait pas la maîtrise des recettes<sup>69</sup>. Avant même de développer les modes de fonctionnement de ce théâtre, Jean Vilar érige le public en « acteur » du théâtre en valorisant, d'une part, la définition du terme (représentatif de l'ensemble de la population), d'autre part, son rôle dans la création et la diffusion de l'œuvre dramatique. Après avoir choisi lui-même le nom de Théâtre national populaire en référence à la mission qu'il s'est fixé au regard de l'État et du public<sup>70</sup>, Jean Vilar choisit un homme qui ne vient pas du théâtre comme administrateur. Il s'agit de Jean Rouvet, ancien instituteur puis inspecteur de la Jeunesse et des Sports, auprès de qui Micheline Rozan apprend le fonctionnement administratif d'un théâtre. À l'invention de techniques innovantes afin de trouver un public à ce théâtre, Jean Rouvet combine de nouvelles formes d'accueil. La conquête d'un public s'organise autour de trois pôles, la diversification des formules de location, la mise en place de réseaux de relais, la fidélisation du public. À la location au guichet, s'ajoutait ainsi la vente par téléphone et par correspondance avec envoi du billet. Afin de défendre le TNP contre toute campagne de dénigrement des théâtres subventionnés et de remise en cause de sa programmation, le théâtre crée une association intitulée « Les Amis du Théâtre Populaire », qui regroupe des amateurs de théâtre et de poésie (vers 1955, cette association comptait 9 000 adhérents, d'une moyenne d'âge de 25 ans, majoritairement élèves et étudiants, de 1 à 2% d'ouvriers). Mais surtout, Jean Rouvet va ériger en partenaires bénévoles du TNP, un ensemble d'intervenants non institutionnels<sup>71</sup>. L'Administration du théâtre délègue le travail de prospection, de promotion, de commande groupée et d'organisation des sorties à ces hommes et femmes puisés dans les milieux associatifs, parmi les enseignants et les comités d'entreprises. En agissant directement auprès de groupes

---

<sup>69</sup> Jean Vilar est engagé sur un contrat de trois ans et le cahier des charges du T.N.P. prévoyait que l'État fixait le prix des places.

<sup>70</sup> Utilisant abondamment la métaphore religieuse mais rompant avec l'approche révolutionnaire du théâtre du Peuple, Jean Vilar définit ainsi sa mission « apporter à la partie la plus vive de la société contemporaine, et particulièrement aux hommes et aux femmes et aux enfants de la tâche ingrate et du labeur dur, les charmes d'un plaisir dont ils n'auraient jamais dû, depuis le temps des cathédrales et des mystères, être privés. Nous allons aussi tenter de réunir dans les travées de la communion dramatique, le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé (...) On sent bien qu'il n'est pas question pour nous d'éduquer un public. La mission du théâtre est plus humble, encore qu'aussi généreuse. Comment la définir ? Depuis toujours, nous artisans de la scène, en cherchons le sens.» Citation parue dans la *Revue des Amis du théâtre populaire*, 1952 et reprise dans COPFERMANN, E., « La décentralisation », *Le théâtre en France*, De JOMARON, dir., Armand Colin Éditeur, Paris, 1992, p. 910.

<sup>71</sup> Sonia Debauvais, chargée des relations avec le public de 1955 à 1966, se faisant le porte parole de la politique menée par le TNP à l'égard du public souligne qu'il s'agit « d'établir des relations privilégiées avec tous ceux qui, dans une société donnée, sont ou se sentent responsables du mieux vivre de ceux qui les entourent ». In DEBAUVAIS, S. « Public et service public au TNP », *La décentralisation théâtrale, Le premier âge (1945-1958)*, ABIRACHED, R., dir., Cahiers de l'Anrat N° 5, Actes Sud Papiers, Arles, 1992, p. 119.

constitués, ceux-ci deviennent des relais bénévoles efficaces qui permettent au TNP de ne pas épuiser ses ressources financières et humaines<sup>72</sup> en multipliant des campagnes publicitaires tenues de cibler différents publics. Ces relais justifient également l'existence de ces groupements en polarisant leur activité autour d'objectifs culturels dont on leur assurait la réalisation et la qualité<sup>73</sup>. Enfin, les nombreux contacts qu'entretenait le théâtre avec ces relais du fait du suivi plus intense que demandent les commandes de groupe ainsi que de l'existence d'un personnel restreint, ont facilité l'établissement de relations personnelles entre le personnel de l'administration du théâtre chargé des relations avec le public et ces relais. Par ailleurs, la fidélisation du public a pris une plus grande ampleur grâce à la mise en place d'une autre technique innovante, l'organisation d'« avant-premières ». En contactant des organismes professionnels pour participer à des représentations avant la générale devant la presse, le théâtre trouvait ainsi un public « avant que la critique ait exercé son contrôle et délibéré »<sup>74</sup>. Le succès de ces « avant-premières » auprès des organisations se manifeste à double titre. Tout d'abord, par la prolifération d'associations qui se créent dans le seul but d'amener ses adhérents au TNP. Ensuite, par la nécessité de lancer un système d'abonnement aux créations annuelles pour satisfaire le nombre croissant de demandes. À ces méthodes de conquête d'un nouveau public, Jean Rouvet ajoute des formes d'accueil adaptées à un public différent des autres théâtres. Afin d'accueillir un public défini par la direction du TNP comme destiné à être constitué de personnes n'ayant pas coutume de venir au théâtre, dont les moyens financiers sont moindres et provenant principalement de la banlieue parisienne, les pourboires sont supprimés, les vestiaires sont gratuits, les horaires d'ouverture du théâtre sont avancés (début du spectacle à 20h00 et possibilité de restauration dans le restaurant du théâtre à partir de 18h30)<sup>75</sup>. Enfin, afin de favoriser la concentration des spectateurs durant le spectacle, l'accès à la salle est interdit après le premier « noir ». Aux rites en vigueur dans les salles de théâtre traditionnelles, Jean Vilar substitue de nouveaux rites qui visent à désacraliser la sortie théâtrale aux yeux d'un public qu'il souhaite « différent » mais créent également un modèle

---

<sup>72</sup> L'ensemble du personnel administratif du Théâtre de Chaillot ne comportait que douze personnes (des caissières au directeur). In *Idem*.

<sup>73</sup> Les plans de salles établis avant la saison permettaient de réserver un contingent fixe de places par groupement et d'assurer un éventail préétabli dans le type de places proposées (quel que soit le nombre de places réservées, chaque groupe recevait toujours la même proportion de strapontins, de places de face, de places de côté, d'orchestres, de balcons, etc.). Les groupes représentaient ainsi les trois quarts de la salle en début d'une série de représentations et la moitié vers la fin. In *Ibidem*, p. 120.

<sup>74</sup> DUVIGNAUD, J., *Les ombres collectives, sociologie du théâtre*, op. cit., p. 533.

<sup>75</sup> In DEBAUVAIS, S., « public et service public », 1. *La décentralisation théâtrale, Le Premier Age (1945-1958)*, Cahiers de l'Anrat N°5, Actes Sud Papiers, Arles, avril 1992, pp. 118-119.

de fonctionnement d'une institution théâtrale à l'égard de ses spectateurs et un modèle « d'institutionnalisation de la catégorie de populaire »<sup>76</sup>.

Après cinq années passées au TNP dans une période d'innovation et de succès, M. Rozan continue d'élargir son activité au sein du monde du théâtre. Ce sont à nouveau ses contacts et ses compétences en langue anglaise qui vont lui permettre de s'orienter vers la profession d'agent. Elle connaît bien l'une des trois directrices de l'agence Cimura et agent au cinéma de Gérard Philippe. Lorsque l'agence est rachetée par MCA, la principale agence américaine d'acteurs et que les trois directrices se retrouvent submergées de notes en langue anglaise, elles font appel à Micheline Rozan qui devient chargée de la promotion en France d'auteurs américains. Au sein de cette agence, celle-ci devient également l'agent de grands comédiens, auteurs ou chorégraphes français tels que Edwige Feuillère, Marie Bell, Maurice Béjart, Delphine Seyrig, Albert Camus ou Jeanne Moreau. Micheline Rozan y travaille cinq ans. Une fois l'agence Cimura fermée, elle continue d'exercer cette profession mais à son compte et se lance également dans la production. Voici comment M. Rozan présente son travail d'agent :

En principe, ça consiste, quand on est un vrai agent et qu'on a des clients jeunes qu'on essaie de lancer, ça consiste à d'abord essayer de leur trouver du travail. Donc, les envoyer dans ce qu'on appelait pas, à l'époque, des « castings ». Donc, on les envoyait rencontrer producteurs, metteurs en scène etc. . Si possible au bon endroit, pour qu'ils ne se fassent pas jeter chaque fois, et puis une fois qu'ils ont trouvé du travail, c'est discuter le contrat. C'est-à-dire, la partie financière. Mais je n'ai jamais eu... j'ai eu des très, très débutants pour lesquels, je n'ai rien pu faire vraiment, et puis très vite, j'ai quand même eu des gens qui étaient plus faciles à manager parce qu'on les demandait. J'ai travaillé pendant 5 ans, chez Cimura. Et puis après Cimura a été fermé, a été dissout à Paris parce qu'elle était reliée à une société américaine qui s'appelle MCA, qui a fait fermé ses agences à Paris. Et là, j'ai fait la même chose en individuel, à mon compte. En étant agent de peu de gens, dont Jeanne Moreau à l'époque, et j'ai commencé la double activité d'agent et de producteur. Dans un bureau à moi, puisque j'ai créé une petite société, qui existe toujours. Qui était une SARL qui portait mon nom. Qui porte toujours mon nom. Qui avait des grands bureaux, somptueux. Tout à fait, par hasard et accident, rue du Cirque à Paris.

---

<sup>76</sup> Je reprends ici les termes utilisés par Laurent Fleury pour qualifier la production d'une identité spécifique au public du TNP, la création d'une fiction d'égalité entre les spectateurs et la proposition d'espaces de sociabilité. In FLEURY, L., « Retour sur les origines : le modèle du TNP de Jean Vilar », *Le(s) public(s) de la culture, op. cit.*, p. 131, 390 p.

Tout en la préservant des principales difficultés du travail d'agent<sup>77</sup>, l'agence Cimura a placé M. Rozan au cœur d'un réseau d'auteurs, de comédiens et de metteurs en scènes très important qui lui permettra de rester agent une fois établie à son compte. C'est en tant qu'agent d'auteurs américains que commence, en 1955, sa collaboration avec Peter Brook<sup>78</sup>.

## **B. L'avènement d'un maître du travail théâtral**

Peter Brook

Peter Brook est né à Londres, en 1925, dans une famille juive. En 1907, son père, un Menchevik, avait quitté la Russie où il était né. Il était parti accompagné de celle qui deviendrait sa femme. Après avoir étudié les sciences à la Sorbonne, tous deux sont arrivés en France juste avant le début de la Première guerre mondiale. Dans leurs pérégrinations, le nom de famille initial, Bryk, est devenu par transcription phonétique, Brouk puis Brook. Chercheurs, ils ont travaillé à Londres, comme chimistes dans l'industrie. Peter Brook a un frère aîné et a le sentiment d'avoir passé une enfance et une adolescence protégée auprès de ses parents dans une maison d'un quartier de Londres habité par la classe moyenne. Comme Ingmar Bergman, il est très tôt attiré par la magie du cinéma et du théâtre mais ce ne sont alors pour lui que des passe-temps qui lui font oublier les misères de la vie quotidienne. C'est avec une très grande précision qu'il détaille ces objets de vénération et, qu'à l'instar de nombreux comédiens dans le récit de leur éveil au théâtre alors qu'ils sont enfants<sup>79</sup>, il confère aux situations créées par l'expérience cinématographique ou théâtrale une réalité supérieure à celle vécue quotidiennement. Peter Brook est élevé dans une famille qui maintient des liens avec la communauté russe mais qui, cherchant à s'intégrer pleinement dans la société britannique, n'entretient pas la culture juive (aucun de ses récits

<sup>77</sup> « Être l'agent de quelqu'un que tout le monde demande, ce n'est pas si compliqué. On est un peu comme un chef de triage. Ce qui est difficile, c'est de faire démarrer un inconnu. Ainsi Belmondo, que j'ai pêché le jour de sa fameuse sortie du conservatoire. Pendant deux ans, je l'ai envoyé partout : en vain. Pourtant, j'étais au courant de tous les projets, les portes s'ouvraient devant Cimura. Belmondo a rencontré Godard sans moi, dans un café de Saint-Germain des Près, je crois. » in « Micheline Rozan, les copains d'abord », propos recueillis par O. Quirot, *Le Nouvel Observateur*, 4-10 septembre 1997.

<sup>78</sup> Les agents d'acteurs ou d'auteurs sont des intermédiaires qui représentent les intérêts de ces derniers. Dans le cas des acteurs, un agent agit comme un bureau de placement en se substituant à l'ANPE et sur autorisation du ministère du travail qui délivre les licences d'agent. Si les agents ne peuvent pas être producteurs de films, ils peuvent l'être de spectacles vivants au titre de personnes physiques ou morales. On compte une cinquantaine d'agences en France. D'après, « Le nouveau pouvoir des agents de stars », *Le Monde*, 6 mai 2005.

<sup>79</sup> Je m'appuie ici sur l'étude d'une compagnie théâtrale contemporaine, conduite dans le cadre de mon mémoire de DEA, et qui présentait les discours de la vocation tenus par les membres de la troupe. L'explication qu'ils fournissaient de leurs motivations permettait de distinguer une vocation « innée » d'une vocation construite. Le détail des discours relevant de la première catégorie faisait apparaître le rôle de la sensibilisation partagée. « Lorsqu'il remonte à l'enfance, le penchant de certains comédiens et metteurs en scène pour le théâtre n'est jamais de l'atavisme, puisque, nous l'avons vu, aucun des comédiens interrogés n'a de parent comédien. C'est en revanche une sensibilité au spectacle, nourrie principalement par le partage en famille de certaines activités comme le théâtre, le cinéma et surtout la télévision (pour les films et les pièces de théâtre) et parfois par la fréquentation de salles de théâtre. Les comédiens qui invoquent cette vocation précoce sont issus de la classe moyenne et font toujours référence à la prégnance des relations avec les grands-parents friands de retransmissions télévisuelles de spectacles du théâtre vivant (pièces de théâtre, opérettes). » In BENSE FERREIRA ALVES, C., *Revels with a Cause, ou la dynamique d'une compagnie théâtrale*, DEA de sociologie du travail, sous la direction d'H. Peretz, Université de Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, Novembre 1998, pp. 34-35.

autobiographiques n'y fait référence). Son éducation passe ainsi par des cours de piano et une formation universitaire. Si l'apprentissage de la musique est longtemps une corvée qui ne fait qu'ajouter au sentiment de défiance qu'il éprouve à l'égard des enseignants et qui pendant longtemps lui fait détester l'école, tout change avec l'arrivée de Mme Biek, autrefois pianiste et compositeur au Conservatoire de Moscou. Il analyse aujourd'hui les enseignements transmis par cette dernière (la rigueur, le perfectionnisme et la conviction nécessaires lorsqu'on se produit en public afin de faire partager l'expérience musicale), comme ayant donné un sens à son apprentissage et comme un modèle de pédagogie. Son frère aîné fait des études de médecine à Cambridge. Lorsque, à l'âge de 16 ans, Peter Brook décide qu'il ne peut rien apprendre de l'éducation formelle et qu'il veut devenir réalisateur de films, son père, qui tient à ce qu'il fasse des études supérieures, passe un accord avec lui. Il pourra faire des stages dans le cinéma pendant les vacances s'il va à l'université. En 1943, Peter Brook commence des études au Magdalen College à Oxford. Trouvant les sociétés dramatiques de l'université trop fermées, il décide de monter *Docteur Faustus* de Marlowe dans un petit théâtre près de Hyde Park Corner et obtient un petit succès. De retour à l'Université, il monte, toujours avec un petit groupe d'amis, The University Film Society et en dépit des interdictions liées à l'utilisation du matériel filmique en temps de guerre, réalise son premier film en adaptant *A Sentimental Journey* de Laurence Sterne. Toutefois, il ne réussit pas à obtenir de contrat dans l'industrie cinématographique et se tourne vers le théâtre. Il monte Cocteau, B. Shaw. Sa rencontre avec le metteur en scène William Armstrong, très réputé dans le West End londonien, lui permet d'être embauché par Barry Jackson<sup>80</sup> pour mettre en scène des pièces de B. Shaw ainsi que *King Lear* de Shakespeare avec un jeune acteur nommé Paul Scofield. C'est à l'invitation de Barry Jackson que Peter Brook prend part, en tant que metteur en scène, à deux saisons du Festival de Stratford dédié à Shakespeare. Peter Brook retourne dans le West End et travaille avec le principal producteur de l'époque Binkie Beaumont. Après ces deux étapes qui lui permettent d'acquérir une certaine notoriété, il obtient un poste de metteur en scène résidant à Covent Garden. P. Brook se présente en jeune homme inexpérimenté, mais résolu à s'attaquer à un terrain qu'il dépeint comme étant encore vierge de rénovations et figé dans un fonctionnement caricatural (les décors peints, les conventions d'éclairages limitées à des effets toujours identiques, l'incapacité physique des interprètes à évoquer la sensualité, leurs dépenses faramineuses et la dictature qu'ils imposent dans un monde où il est impossible de faire des répétitions avec tous les interprètes en même temps et où le répertoire est dicté par la disponibilité des interprètes et la programmation des autres salles et non par des considérations artistiques). Il décide de s'attaquer à certaines d'entre elles. Entre 1948 et 1949, il monte trois opéras majeurs *La Bohème*, *Boris Godounov* et *Le Mariage de Figaro*, obtenant que la durée des répétitions soit allongée, usant de tactiques pour faire en sorte que les interprètes acceptent de faire ce qu'il voulait, travaillant avec Dali sur *Salomé* pour faire évoluer la notion de décor. Puis, en 1950, il retourne à Stratford où, il met en scène *Mesure pour Mesure*, *Le Conte d'Hiver* et *la Tempête* avec des acteurs de très grande renommée tels que John Gielgud. Lors de la tournée à Berlin de *Mesure pour Mesure*, P. Brook rencontre secrètement B. Brecht. P. Brook n'est pas très versé dans la

---

<sup>80</sup> Pour P. Brook, Barry Jackson ainsi que Granville-Barker, avaient été les pionniers d'un théâtre de qualité pendant la guerre. Selon J. Duvignaud, depuis 1918, Granville-Barker s'est illustré par un travail de « ré-authentification » de Shakespeare en supprimant les changements de décors, étalant l'œuvre à tous les niveaux de l'espace scénique, en employant le cyclorama et des rideaux de fond. Barry Jackson est également à l'origine du changement de politique théâtrale de Stratford-upon-Avon en instaurant pour principe que les cinq pièces de Shakespeare présentées chaque année durant le Festival soient mises en scène par cinq metteurs en scène différents. DUVIGNAUD, J., *Les ombres collectives, sociologie du théâtre*, coll. Poétique, Presses universitaires de France, Paris, 1973, 592 p.



théorie théâtrale et reste davantage marqué par le travail du *Berliner Ensemble* que par les propos de B. Brecht. Le groupe répète depuis près d'un an la même pièce et les comédiens sont amenés à travailler dans toutes les directions pour arriver à faire leurs propres propositions sans jamais discuter de la psychologie des personnages. Cette approche lui ouvre de nouveaux horizons sur la pratique théâtrale. Depuis quelque temps, il a pris conscience que le théâtre est un art à part entière et que ce n'est pas la combinaison d'autres arts (tels que le cinéma ou la peinture pour les décors, costumes et éclairages, ou la musique et la danse pour le rythme et les mouvements), il comprend, à présent, qu'il doit se dégager de sa recherche de l'image et que c'est dans son travail avec les comédiens que réside la réussite d'une pièce<sup>81</sup>. À ce sujet il revendique une filiation avec Gordon Craig<sup>82</sup>. Peter Brook retourne à Stratford et met en scène deux tragédies de Shakespeare avec les plus grands acteurs shakespeariens de l'époque. Dès le milieu des années 50, sa carrière prend une envergure internationale. Les tournées des pièces qu'il a mises en scènes pour la *Royal Shakespeare Company*, à Stratford, le font connaître en U.R.S.S. et en France. C'est en 1955, lors de la venue à Paris de son spectacle *Titus Andronicus* qu'il fait la connaissance de Micheline Rozan. La reconnaissance de ces compétences professionnelles sur des scènes étrangères le fait entrer dans le monde de la création théâtrale parisienne puisqu'il est ensuite invité par Simone Berriau pour créer des spectacles à Paris, au Théâtre Molière. En 1957, Peter Brook prend Micheline Rozan comme agent. Durant toutes les années 60, la carrière de Peter Brook se déroule simultanément entre Stratford et Paris où le metteur en scène britannique, invité en 1968 par Jean-Louis Barrault à participer au Festival des Nations se voit offrir par le gouvernement français l'utilisation d'un bâtiment national pour mener à bien ses recherches théâtrales. En 1970, Peter Brook décide de fonder à Paris et avec Micheline Rozan, le Centre international de recherche théâtrale. En 1974, tous deux créent la SARL Théâtre des Bouffes du Nord - Centre international de créations théâtrales. Peter Brook en est le directeur artistique aux côtés de Micheline Rozan, directrice administrative. Le metteur en scène s'installe au Théâtre des Bouffes du Nord. En avril 2005, Peter rachète les parts de Stéphane Lissner qui avait assuré la direction administrative du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. depuis 1998, et devient l'unique propriétaire et directeur de la société.

---

<sup>81</sup> À la même période la Grande-Bretagne connaît ce que D. Salem appelle « la révolution de mai 1956 » qui bouleverse la vie théâtrale britannique en introduisant une liberté de ton inconnue jusque là et surtout un art dramatique d'origine prolétarienne où se mêlent humour et contestation sociale. Initiée par la représentation au Royal Court de deux pièces évènements. D'une part, la pièce de John Osborne (1929-), *Look Back in Anger* (La paix du dimanche), mise en scène par G. Devine, directeur artistique de l'*English Stage Company*, compagnie à résidence dans ce théâtre. D'autre part, la pièce *The Square Fellow* (Le client du matin) de Brendan Behan, mise en scène par Joan Littlewood (1914-) qui dirige le *Theatre Workshop* et qui prône la collaboration étroite entre tous les responsables d'un spectacle.

<sup>82</sup> Gordon Craig (1872-1966), metteur en scène britannique qui initia la grande révolution scénique du début du XX<sup>e</sup> siècle en simplifiant et synthétisant le décor et la mise en scène. Pour lui, l'art du théâtre n'était « ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse ». On peut ajouter, que selon J. Duvignaud, la carrière de G. Craig est comparable à celle d'A. Antoine, de J. Copeau, J.L. Barrault, R. Blin ou de J. Vilar, « le metteur en scène conquiert son existence esthétique et sociale en obtenant une aide financière qui lui permet de réaliser l'édification d'un type d'univers qui n'appartient qu'à lui, d'un modèle de création qui résulte de sa capacité à manier les instruments et les techniques que lui fournit la vie industrielle moderne, dans le cadre d'une tradition qu'il réinvente chaque jour. » In DUVIGNAUD, J. *Les ombres collectives, sociologie du théâtre*, op. cit. p. 502.

C'est lors de la création d'une pièce d'un auteur américain que Micheline Rozan et Peter Brook se rencontrent et qu'ils débutent une collaboration qui se poursuit aujourd'hui encore. En des termes élogieux, Peter Brook explique que son travail avec Micheline Rozan a été initié par cette dernière qui joue d'emblée auprès de lui un des rôles de l'agent artistique à savoir, le conseil en matière de choix de spectacles. Leur rencontre est professionnelle et motivée par la certitude, pour Micheline Rozan, que Peter Brook est un grand metteur en scène et que ses mises en scène serviraient « merveilleusement » les textes de certains auteurs américains qu'elle défend au sein de la plus grande agence française d'acteurs. Comme souvent dans ses narrations, Micheline Rozan reprend à son compte la version de P. Brook sur les circonstances dans lesquelles ils ont initié un travail en collaboration.

J'allais voir Peter Brook à son hôtel, le lendemain de la générale triomphale de *Titus Andronicus* au Théâtre des Nations. Je devais le convaincre de refaire à Paris sa mise en scène de la pièce d'Arthur Miller *Vu du pont*. Il n'avait aucune intention d'accepter. Mais il était courtois, attentif à mes arguments. Aucun ne faisait d'effet. Et puis tout naturellement, je lui ai dit que s'il voulait continuer sa carrière à Paris, ce n'était pas la première pièce qu'il avait mise en scène qui l'aiderait beaucoup. *La Chatte sur un toit brûlant*, grâce à Jeanne Moreau, on en avait beaucoup parlé dans les journaux, mais cela n'avait pas été un vrai succès. Bien des années plus tard, il m'a dit que cette franchise, à laquelle il n'était pas habitué, l'avait séduit. Il a fait *Vu du pont* avec Raf Vallone au Théâtre Molière. Et ce fut un triomphe. Ainsi s'est nouée une relation de travail exceptionnelle qui dure depuis quarante-deux ans.<sup>83</sup>

M. Rozan devient donc l'agent de P. Brook. Comme à l'accoutumée, elle ne détaille pas la période commune de 1955 à 1970 qu'elle juge suffisamment bien décrite par Brook dans ses divers ouvrages autobiographiques. Son récit chronologique incomplet permet toutefois de percevoir le passage du statut d'agent à celui de producteur de Peter Brook.

Du temps de Cimura [1957-1961], j'étais son agent pour plusieurs choses. Pour une pièce qu'il avait montée qui s'appelait *Vue du pont* à Paris et pour un film qu'il avait fait et pour lequel j'avais tout mis ensemble qui était *Moderato Cantabile*. Et j'ai continué après. J'étais son agent du temps de Cimura. Moi, j'étais l'agent d'Arthur Miller en France. Ensuite il y a eu... je ne sais plus quoi. D'activité directe en tant qu'agent avec lui, je ne me souviens pas ce qu'il y a eu. Et puis il y a eu la mise sur pied en 1970, de cette idée que lui avait... Ah non, il y avait eu en 68 la première expérience qui avait préfiguré le Centre de recherche théâtrale d'où est sorti ensuite le

---

<sup>83</sup> QUIROT, O., « Micheline Rozan, les amis d'abord », *op. cit.*

Centre de création qu'était une aventure comme ça chez Barrault. Non pas chez Barrault. Chez Renaud - Barrault. Barrault avait demandé à Brook de faire quelque chose pour le théâtre des Nations en 68. Et c'est là où il a fait un exercice de *work in progress* qui avait commencé à Paris et qui s'est terminé à Londres parce qu'il y a eu les événements de 1968 entre temps. Et là j'étais aussi, j'étais l'agent producteur de cette expérience. J'avais mis sur pied le budget, le financement, les contrats des acteurs etc. Donc il y a eu cette histoire de 68. Qui a été suivie assez vite du début et de la mise sur pied du Centre de recherche théâtrale.

La double compétence d'agent et de producteur de Micheline Rozan a facilité le travail de préparation et d'accompagnement matériel des projets de Peter Brook en France.

À partir de la mise en scène en France de *Vu du pont*, Peter Brook va faire des allers et retours constants entre la France (Paris), et la Grande-Bretagne (Stratford<sup>84</sup>). Dans ces deux pays, il mène simultanément une carrière de metteur en scène de théâtre et de cinéma. Confronté aux exigences de J. Genet dans son travail de mise en scène d'une des pièces du dramaturge, Peter Brook révisé sa façon de concevoir les relations avec les comédiens et surtout le travail de ces derniers. Il use pour la première fois de la technique de l'improvisation<sup>85</sup> qui lui permet, à partir d'une distribution constituée d'acteurs aux compétences variées (amateurs, comédiens classiques, danseurs) de créer un « ensemble » grâce à ce qu'il appellera plus tard « l'esprit d'équipe ». P. Brook faisait alors partie de ce que la critique appelait « l'avant-garde »<sup>86</sup> anglaise et que lui-même réclamait de ses vœux pour la prise de risque bénéfique qu'implique l'anticonformisme<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> À Stratford, le *Shakespeare Memorial Theatre*, dirigé depuis un an par Peter Hall, est devenu le *Royal Shakespeare Theatre*. La troupe, la *Royal Shakespeare Company*, tout en continuant à assurer la saison shakespearienne à Stratford, présente également un programme d'œuvres classiques et nouvelles à l'Aldwych à Londres. Entre 1961 et 1969, date de son départ, P. Hall révèle ainsi toute une génération de dramaturges comme John Whiting, Harold Pinter, Henry Livings, Giles Cooper, David Rudkin, David Mercer et Charles Dyer.

<sup>85</sup> Dans son article sur l'improvisation, J.P. Ryngaert, indique que l'intérêt contemporain pour cette méthode de travail du comédien date précisément des années 60 et accompagne une certaine volonté de remise en question d'une approche littéraire et prédéfinie du texte. L'improvisation permettant au comédien d'explorer toute sa puissance créatrice. In *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, CORVIN, M., dir., Larousse, In Extenso, Paris, 2001, pp. 825-827.

<sup>86</sup> Le terme est ici à prendre dans le sens de la définition qu'en donne Michel Corvin : « notion faisant référence à un théâtre fondé sur « une provocation esthétique et à la quasi-clandestinité par refus (ou éviction) des circuits habituels de communication théâtrale. » (...) « Déjà évoqué en 1896 par Antoine pour désigner les représentations spéciales d'œuvres d'inconnus ou de jeunes, le terme d'avant-garde naît (en France) autour de 1900 en même temps que s'institutionnalise la mise en scène : des animateurs (et plus seulement des dramaturges) prennent en main les choses du théâtre ; les publics se diversifient et se cloisonnent et les intellectuels issus du symbolisme souhaitent promouvoir une forme de théâtre littéraire et poétique dégagé de tout lien avec le théâtre commercial et facile du Boulevard et de la Comédie-Française. » D'après CORVIN, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit. p. 78.

<sup>87</sup> « Où est l'avant-garde au théâtre ? Où peut-on voir des expériences désastreuses à partir desquelles les auteurs peuvent se développer, loin des formes agonisantes d'aujourd'hui ? Pour faire face à de nouveaux publics nous devons d'abord être en mesure de faire face à des sièges vides. » In BROOK, P., *Encore*, Janvier 1959.

Certaines questions devaient être posées. À commencer par : « Pourquoi faire du théâtre ? » La réponse courante – « parce qu’il y a des textes et un public qui veut les entendre » - semblait insuffisante. La vraie enquête devait remonter aux origines. Qu’est-ce qu’un mot écrit ? Qu’est-ce qu’un mot parlé ? Quand est-il faible ? Quand est-il fort ? Pourquoi sommes-nous plus sensibles à certains sons qu’à d’autres ?

Les exercices que nous combinions, qu’il s’agisse de la voix ou du corps, étaient conçus pour nous amener dans des domaines dont nous ne savions rigoureusement rien. S’y ajoutait le fait que le metteur en scène devait renoncer une fois pour toutes à décider à l’avance du résultat qu’il voulait atteindre. Cela nous éloigna d’emblée du proscenium qui divise les théâtres en deux. Nous pûmes observer les possibilités infinies contenues chez un acteur lorsqu’on lui lâche la bride sur le cou, sans aucun appui du metteur en scène.<sup>88</sup>

Brook présente ici l’élément clef de sa démarche artistique que constitue sa relation à l’espace théâtral : la suppression de la rupture conventionnelle entre scène et salle, comme découlant du travail de répétition avec les comédiens et de la remise en question d’une « conception dirigiste »<sup>89</sup> du travail du metteur. La publication en 1968 de *L’espace vide*, ouvrage qui résume son expérience théâtrale constitue un apport théorique à la définition du travail théâtral qui préoccupe alors le monde du théâtre. Le livre confère au metteur en scène, déjà reconnu pour son travail, un statut de maître à penser du théâtre. Il a développé une réflexion sur tous les aspects matériels du théâtre (espace, costumes, décor, musique) mais aussi, au travers de son analyse de la place de l’acteur, du metteur en scène et du public dans le travail théâtral, il a construit une nouvelle définition de l’acte théâtral. La même année, P. Brook est invité par Jean-Louis Barrault<sup>90</sup> à monter une pièce de Shakespeare pour le Théâtre des

---

<sup>88</sup> BROOK, P., *Oublier le temps*, Éd. du Seuil, Paris, 2003 (1998), pp. 168-169.

<sup>89</sup> Dans l’ouvrage autobiographique qu’il consacre à son expérience professionnelle, Peter Brook détaille sa vision du travail d’un metteur en scène en opposant une « conception dirigiste » (*a directorial conception*) à un « sens de la bonne direction » (*a sense of direction*). La première « vient d’une image conçue avant le premier jour de travail, alors que le « sens de la bonne direction » ne se fige en une image qu’à la toute fin du processus. » In BROOK, P., *Points de suspension*, *op. cit.*, p. 19-20.

<sup>90</sup> Barrault, Jean-Louis (Le Vésinet 1910 – Paris 1994) : Acteur, metteur en scène et directeur de théâtre français. Après avoir été son élève il joue dans la troupe de Ch. Dullin. Formé au mime il utilise les techniques gestuelles à la fois dans ses spectacles et sa carrière cinématographique. Il met en scène plusieurs pièces de P. Claudel rencontré en 1937. Entre 1946, date à laquelle il fonde la compagnie Renaud-Barrault avec Madeleine Renaud et s’installe au théâtre Marigny et 1968, lorsqu’il est obligé de quitter l’Odéon-Théâtre de France qu’il dirigeait depuis 1959, il a constitué un répertoire éclectique autour des spectacles joués et repris par sa troupe (*Hamlet*, *Les fausses Confidences*, 1946, *Le Procès*, *Le Partage de Midi*, 1948, *L’Echange*, 1951, *Christophe Colomb*, 1953, *L’Orestie*, 1955, *Tête d’Or*, 1959). Habitué à inviter des metteurs en scène (R. Blin, M. Béjart), il fait venir en France les troupes de Grotowski, Beck et Malina, Brook et Luis Valdez dans le cadre du Théâtre des Nations qu’il dirige entre 1966 et 1968. Obligé de quitter l’Odéon en 1968, il s’installe à l’Elysée-Montmartre (une ancienne salle de boxe), puis, en 1972, dans la gare désaffectée d’Orsay où il érige une structure provisoire et mobile. En 1981, il prend la direction du théâtre du Rond-Point où il met en scène des textes non initialement

Nations, le festival qu'il dirigeait. Peter Brook suggère alors que le travail se fasse sous forme d'atelier où collaboreraient des acteurs et des comédiens de différentes cultures pour étendre le travail sur le corps mené au sein de Théâtre de la Cruauté. Ce fut dans ce contexte que P. Brook rencontra, Shigekuni Honda, un acteur japonais qui l'accompagne depuis lors dans la plupart de ses expériences théâtrales. Pour ce travail, le gouvernement français prête à P. Brook et à son groupe de comédiens une salle dans les bâtiments du Mobilier National mais les événements de mai 68 mettent fin à l'expérience. L'État ayant décidé de fermer les bâtiments publics, la troupe se retrouve donc à la rue et contrainte de regagner Londres pour pouvoir mener à bien le travail commencé. En Angleterre, Peter Brook recourt à des exercices physiques et musicaux en préalable à la lecture pour rendre la perception de la comédie de Shakespeare, utilisée comme support de recherche, moins intellectuelle. La confrontation avec un public d'enfants permet d'avoir un retour sur l'intelligibilité de la pièce. Toujours pendant les répétitions, le groupe fait une représentation impromptue dans un club de jeunes à Birmingham et prend conscience de ce que la différence dans la configuration des lieux de représentation impose pour le jeu des acteurs et la mise en scène mais aussi des liens que les répétitions créent entre ceux qui y ont pris part. Choix des textes, improvisations, durée des répétitions, espace de jeu et interactions entre les comédiens et le public, tous ces éléments sont revisités dans la période d'existence du Théâtre de la Cruauté financé par le *Royal Shakespeare Theatre* et pourtant, P. Brook décide, en 1970, de s'installer professionnellement à Paris. Dans la version anglaise de son dernier ouvrage autobiographique, l'explication que donne P. Brook de son installation à Paris renvoie implicitement et en partie à l'état de l'offre parisienne de théâtre en France en 1970 et à sa possibilité de se faire une place sur un marché théâtral qu'il connaît bien et qui lui semble plus propice à ses expérimentations que le marché londonien.

For years, when asked the inevitable question, 'Why did you move to Paris?' I would give the answer that seemed to suit the questioner, and the reporter would scribble it down in delight. Now I realise that the whole of this book is a relatively full answer to that question: why Paris? In England artistic experiment is always viewed with suspicion while in France it is a natural part of artistic life, and I knew I would be welcomed back to Paris if the decision to live there was made. Paris has a long tradition of being a melting pot for artists from all over the world, and although I never like to think of myself as an artist, a long thread leading back to my first enjoyable adventures in the boulevard theatre gave me enough connections to be

---

conçus pour le théâtre. Animé par le désir de faire un théâtre qui unit, il cherche à allier prééminence de l'acteur et usage varié de toutes sortes de moyens scéniques.

reasonably sure that I could find here an area in which to earn my living. The first experiment with an international group in 1968 had allowed me to explore a way of work that now, two years later, I wished to continue, and so in 1970 I formulated a plan to set up an international centre in which to practice theatre research.<sup>91</sup>

On a là le point de vue de Peter Brook sur le statut de l'artiste-chercheur en Grande Bretagne. À travers le Théâtre de la Cruauté créé dans le cadre du *Royal Shakespeare Experimental Group*, la Grande Bretagne avait pourtant fait la preuve qu'elle pouvait financer la recherche théâtrale d'un metteur en scène consacré par son travail sur les oeuvres de William Shakespeare. De plus, on assiste parallèlement, dans ce pays, à l'accroissement du nombre des structures théâtrales financées par le secteur public<sup>92</sup>. Toutefois, il est un fait que les subventions publiques à l'égard du théâtre se sont principalement concentrées sur le théâtre conventionnel et ne garantissent pas la subsistance des théâtres et des metteurs en scène<sup>93</sup>. Les metteurs en scène désireux de produire la nouvelle dramaturgie anglaise traitant des inégalités sociales, en pleine expansion depuis 1956, ou de remettre en question le rôle du théâtre dans la société britannique et donc l'approche du public, ne bénéficient pas du soutien de l'État et des collectivités publiques. Le renouveau théâtral en Grande-Bretagne réside donc davantage dans l'écriture dramatique<sup>94</sup> que dans l'expérimentation théâtrale à proprement parlé. Aux yeux de Peter Brook, la situation plus favorable en France, en 1970, justifie son choix de s'installer à Paris. Il amorce alors un partenariat avec Micheline Rozan au travers de la création du C.I.R.T.

---

<sup>91</sup> Je propose ici, une traduction de ce passage car, comme je l'ai mentionné dans mes remarques méthodologiques sur les sources, les ouvrages écrits et publiés en langue anglaise par P. Brook ne font pas l'objet d'une simple traduction. Lorsqu'ils sont publiés en langue française, ils sont réécrits, ce qui aboutit à la disparition de certains passages où à l'apparition de certains autres : « Pendant des années, à chaque fois qu'on me posait la question incontournable: 'Pourquoi vous êtes-vous installé à Paris ?' je donnais une réponse qui semblait satisfaire le journaliste qui m'interrogeait et qu'il consignait avec délectation. À présent, je prends conscience que l'ensemble de ce livre est une réponse assez complète à cette question : pourquoi Paris ? En Angleterre, on regarde toujours les expériences artistiques avec une certaine méfiance alors qu'en France, c'est une part naturelle de la vie artistique et je savais que je serais à nouveau bien accueilli à Paris si je prenais la décision d'y vivre. Paris est depuis longtemps un creuset d'artistes du monde entier, et bien que je n'aime pas me considérer comme un artiste, le long fil qui me ramène à mes premières aventures plaisantes au théâtre de boulevard m'a permis d'avoir suffisamment de contacts pour que je sois assez sûr de pouvoir trouver ici une place où gagner ma vie. La première expérience avec un groupe international en 1968 m'avait permis d'explorer une façon de travailler, que, deux ans plus tard, je souhaitais poursuivre et donc, en 1970, je conçus le projet de créer un centre international où pratiquer la recherche théâtrale. »

<sup>92</sup> L'ACGB (Arts Council of Great Britain), fondé en 1946, et chargé de répartir entre les structures de création et de distribution de spectacles une dotation gouvernementale annuelle finance principalement les théâtres de région.

<sup>93</sup> Ainsi le théâtre expérimental et politique de Joan Littlewood, entamé en 1930 à Manchester et développé à travers le *Theatre Workshop*, n'a pu bénéficier de subventions publiques ce qui a contraint cette dernière à quitter la Grande-Bretagne. De même, en 1962, la tentative d'A. Wesker de fonder un théâtre populaire a échoué par absence de subvention.

<sup>94</sup> Avec Arden, Osborne, Pinter, Wesker, puis, Barker, Benton, Bond, Churchill, Edgar, Griffiths et Hare.

La raison de la création d'un centre de recherche avec P. Brook exprimée par Micheline Rozan est sensiblement du même ordre. En effet, derrière une motivation aux fondements anecdotiques qui ressortit davantage à la construction d'un personnage qu'à la réalité des motivations, Micheline Rozan laisse entrevoir l'opportunité de lancer un nouveau « produit » dans l'environnement institutionnel et artistique de l'époque.

Ce qui me motive c'est que j'étais un peu en panne. J'avais un très grand bureau et 5 lignes de téléphone. Et que je ne savais pas comment utiliser mes lignes de téléphone parce que j'étais un peu dans un creux de vague. Les productions que j'avais faites en tant qu'indépendant n'avaient pas très bien marché. Je m'étais un peu ruinée avec la *Valse Verte* de Maurice Béjart à Hébertot. J'étais l'agent... donc l'agent de Jeanne Moreau, je manageais Jeanne. Mais ce n'était pas suffisant pour faire tourner le bureau. Et je m'étais dit que si on faisait une troupe elle était forcément internationale et que mes lignes de téléphone seraient occupées. En gros, c'est ça. Et puis l'envie de travailler avec Brook. Et puis la recherche, le théâtre m'a toujours passionné. La recherche à l'état pur non.

[Ça représentait quelque chose de différent par rapport à ce que vous aviez fait?]

Non. Ça représentait l'élargissement d'un champ et surtout commencer une entreprise entièrement nouvelle que personne n'avait tenté jusque là,. Parce qu'il faut se replacer dans le contexte. Il faut dire qu'en 70, deux lascars... Ça été le but, ça été le résultat de l'énorme réputation internationale qu'avait déjà Brook. Il venait de monter *Le Songe d'une nuit d'été* qui était allé en Amérique. Il avait fait d'abord *Le Roi.Lear*, enfin tous ses Shakespeare, *Titus Andronicus*, *Le Roi. Lear* avaient été de grands succès dans le monde. Il avait donc une côte comme metteur en scène. Il savait très bien présenter ce qu'il pensait, ce qu'il voulait faire. Lui voulait vraiment refaire des gammes au théâtre, ne pas continuer sur des chemins qu'il avait déjà sillonnés. Et ce qui était très fort c'était d'avoir, par encore un concours de circonstances, lui son talent, moi éventuellement le mien, d'avoir été les premiers à inventer un truc qui n'avait jamais été fait, jusque-là, encore moins institutionnalisé, qui s'appelait de la recherche théâtrale pour lequel on a trouvé un budget, fabriqué un budget et qu'on a mené à bien pendant trois ans. Voilà. Ça c'était malin, parce qu'on pensait que c'était chaque année que ça allait s'arrêter, puis ça ne s'est pas arrêté pendant les trois ans et puis ça dure encore. On a pas eu à être d'accord. On aimait travailler ensemble. Il avait besoin de quelqu'un, d'une espèce de plaque tournante à Paris. C'était évident que c'était moi et personne d'autre qui pouvait le faire avec lui. C'était... En plus, c'était le résultat de ce qu'on avait déjà fait en 68. Où il y avait eu, en plus petit avec des bretelles, la même expérience.

M. Rozan revendique pour P. Brook et elle-même d'avoir joué un rôle précurseur en France en matière de statut du travail théâtral. Ailleurs en Europe, les autorités gouvernementales soutenaient certaines expériences théâtrales. Ainsi, le régime communiste polonais finançait la recherche théâtrale secrètement mystique du metteur en scène Grotowski<sup>95</sup>, l'Allemagne de l'Est subventionnait les expériences du *Berliner Ensemble* de B. Brecht.

L'objectif affiché du Centre est d'explorer les méthodes de travail de l'acteur, la relation au texte et au public, la place du théâtre dans la société, et le rôle de l'espace théâtral.

En ajoutant une dimension internationale au Centre, P. Brook voyait là un moyen de vérifier si la transposition des recherches menées sur le plan régional en Grande-Bretagne et en France au plan international renforçait ou non le théâtre<sup>96</sup>. La question d'un lieu pour la troupe ne se pose alors pas en termes d'accueil du public pour des représentations mais uniquement en termes d'espace de travail réservé aux comédiens. Le Centre a pour principe fondamental de susciter la communication réelle par la confrontation, l'échange des pratiques et l'adaptation aux contextes et situations. Si pour P. Brook, le théâtre comme moyen d'expression artistique est un « moyen de rencontre »<sup>97</sup> c'est parce qu'il réunit des individus différents et qu'il permet le dialogue. Il revient aux comédiens de susciter l'attention du public et surtout d'être à son écoute pour mettre à profit les situations de réceptivité du public et rendre ainsi celui-ci actif dans la communication. Pour stimuler l'adaptabilité des comédiens aux différents publics, un travail rigoureux d'improvisation dans une infinité de contextes se met en place et sur la base d'une confrontation entre cultures différentes.

Le Centre est international et donc composé, au départ, d'une quinzaine d'acteurs de nationalités différentes (Espagne, Etats-Unis, France, Grande-Bretagne, Japon, Maroc et Portugal), quatre metteurs en scène (deux Anglais, un Roumain et un Arménien) et un décorateur suisse. Le choix des acteurs répond à la volonté de Peter Brook d'obtenir un travail collectif fondé sur « le partage et l'échange », or cela suppose que chacun ait à offrir quelque chose. Le metteur en scène établit trois critères déterminent une sélection qui devait permettre un recrutement aussi large que possible dans l'éventail des origines nationales : les comédiens

---

<sup>95</sup> Grotowski, Jerzy (Rzeszow 1933 – Pontedera, 1999) : metteur en scène et directeur de théâtre polonais. Formé à Cracovie et à Moscou au travail de comédien et à la mise en scène. Il revendique un théâtre manière de vivre la réalité. En 1962, il fonde le Théâtre Laboratoire qui, subventionné par l'Etat à partir de 1965, lui permet de mener des recherches sur la formation de l'acteur et de faire émerger la notion de « théâtre pauvre » qui correspond à un théâtre fondé sur le développement de la relation entre l'acteur et le spectateur. Les exercices corporels sont à la base du travail du comédien qui, « libéré de ses stéréotypes », construit sa propre « partition ».

<sup>96</sup> D'après l'entretien accordé par P. Brook à la revue *American Theatre*, 1970-1971 et reproduit par SMITH, A., C., H. dans son livre *Orghast at Persepolis*, The Viking Press, New York, 1972, p. 23.

<sup>97</sup> Ceci est une référence directe à un article de Peter Brook intitulé « Le théâtre, moyen de rencontre » et reproduit dans *Panorama de l'activité du C.I.R.T. et du C.I.C.T. 1974*, pp. 16-18.



doivent être « ouverts, qualifiés et intéressés »<sup>98</sup>. En d'autres termes, cela signifie que les acteurs doivent être résolus à abandonner les réflexes acquis au préalable et prêts à expérimenter de nouvelles approches en termes de travail théâtral. La variété des origines nationales et des compétences n'est là que pour souligner l'apport qualitatif au travail du groupe que celles-ci constituent en ce qu'elles permettent de confronter chacun des acteurs à des pratiques théâtrales autres que les siennes. L'origine professionnelle des acteurs met en relief les liens entretenus par Brook avec un petit groupe de metteurs en scène de toutes nationalités qui recourent également à un recrutement international et qui permettent ainsi aux acteurs d'avoir une certaine mobilité au sein du marché très étroit du théâtre d'avant-garde<sup>99</sup> et international<sup>100</sup>. Principalement composé de comédiens et dépourvu de support technique, le groupe ne connaît pas de répartition fonctionnelle des rôles en dehors de ceux de régisseuse et d'assistante. C'est là un élément révélateur de la prédominance du jeu de l'acteur dans la recherche menée par Peter Brook.

Pour satisfaire à ces objectifs de « partage et d'échange » dans les contextes les plus divers, le C.I.R.T. envisage de faire des séjours de longue durée à l'étranger ce qui représente, en tout, trois années de voyages précédées d'une année de préparation. Le financement est trouvé auprès d'institutions privées car le C.I.R.T. ne bénéficie pas, en effet, d'une aide financière directe des institutions françaises. En revanche, il obtient un soutien gouvernemental au travers de la mise à disposition, par Edmond Michelet, le Ministre des Affaires Culturelles de l'époque, de la grande salle du Mobilier National. Ce lieu est en fait principalement utilisé par le Centre comme un port d'attache entre une succession de voyages dont l'objectif était toujours d'essayer de cerner la signification de l'acte théâtral. « Précurseurs du mécénat » en Europe selon les termes de G. Banu<sup>101</sup>, Micheline Rozan et Peter Brook ont eu recours à des subventions de grandes fondations. P. Brook démarche tout d'abord les fondations américaines dont le statut impose qu'elles fassent tous les ans des dons financiers conséquents. La subvention la plus importante est apportée par la Fondation Ford qui octroi

---

<sup>98</sup> D'après l'entretien accordé par P. Brook à la revue *American Theatre*, 1970-1971 *op. cit.* pp. 31-32.

<sup>99</sup> Bakary Lawson arriva par l'entremise de Jerzy Grotowski, Kostas Durnas et Gregor Brancusi avaient été envoyés de La Mamma, par Ellen Stewart, Shigekuni Honda était venu du Japon à la demande de Jean-Louis Barrault, Ray Burgess avait travaillé dans une compagnie britannique dont le travail s'inspirait de Grotowsky (*Free Hall Company* de Nancy Metlar).

<sup>100</sup> Dans le métier d'acteur ou de metteur en scène, comme dans toute autre profession, qu'elle soit artistique ou non, les personnes qui bénéficient d'une notoriété internationale constituent une élite très fermée. Gouldner dit que « la reconnaissance par le micro milieu international est accordée à un petit nombre d'élus et non au nombre croissant des appelés ». GOULDNER, « Cosmopolitans and locals : towards an analysis of latent social roles », *Administrative Science Quarterly*, 2, 1957 et 2, 1958 cité dans LYON, E., J., *Behind the Scenes : the Organization of Theatrical Production*, thèse de doctorat de sociologie non publiée, Northwestern University, 1975, 322 p.

<sup>101</sup> In BANU, G., « Peter Brook : un anglais à Paris », *op. cit.*

au Centre une somme couvrant 50% de son budget mais conditionne cette subvention à la nécessité de trouver d'autres donateurs pour les 50% restant. Ce sera chose faite grâce à l'intervention des fondations Anderson et Gulbenkian<sup>102</sup>. Le premier voyage a lieu en 1971 et dure douze semaines, dans le cadre du festival de Chiraz-Persépolis. Il permet d'explorer « la possibilité de communiquer, d'échanger des sentiments, émotions et idées, sans passer par les voies habituelles. Autrement dit : « un langage commun, hors des langages. »<sup>103</sup>. Il donne lieu à la création d'une pièce appelée *Orghast*, réalisée à partir d'un texte d'un poète britannique contemporain où les syllabes inventées ont une base physiologique et incarnent les fragments de mythes qui constituent la narration. Les deuxième (quatre mois entre l'Algérie, le Niger et le Nigeria) et troisième voyages (aux Etats-Unis, auprès des membres de la troupe de *El Teatro Campesino* de Luis Valdez, dans des réserves indiennes puis à Brooklyn pour se conclure par des journées entières de travail théâtral les *theatre days*) ont pour but de créer, à partir d'improvisations ou d'échange mutuel avec d'autres groupes, « de véritables situations de partage avec des publics très différents et dans des contextes toujours distincts »<sup>104</sup>. Le travail au Mobilier National est une préparation et une extension des expériences vécues lors des voyages. L'activité du groupe se concentre autour d'exercices physiques, dont l'objet est de développer la perception de soi et des autres, autour d'improvisations auprès de divers publics (jeunes enfants, centre de jeune délinquants, hôpital psychiatrique, collège scientifique, foyers pour Africains, quartiers peuplés d'ouvriers portugais, institut pour sourds) et autour de l'accueil d'acteurs, de musiciens et de metteurs en scène étrangers. Ces expériences sont largement mises en valeur dans les rapports d'activité du Centre à usage des bailleurs<sup>105</sup>. Une pièce de Peter Handke, *Kaspar*, ainsi qu'un poème classique persan, *La Conférence des Oiseaux*, offrent des supports à certaines de ces expériences.

Pour les deux co-directeurs du Centre, il est évident qu'ils ne sont pas en position pour demander et obtenir une subvention du gouvernement français : Peter Brook, en dépit de sa renommée, n'est pas un metteur en scène français et son travail de recherche ne s'inscrit pas, à ce moment-là, dans le circuit institutionnel de production. Dans les années qui précèdent

---

<sup>102</sup> Bien que ces informations soient une fois de plus extraites du dernier ouvrage autobiographique de Brook, certaines données diffèrent de la version anglaise. La réécriture en langue française, faite en étroite collaboration avec Micheline Rozan a permis de corriger certains souvenirs hasardeux ou partiellement exacts qu'un lecteur français averti n'aurait pas manqué de relever.

<sup>103</sup> BROOK, P., *Oublier le temps*, *op. cit.* p. 209.

<sup>104</sup> Ces termes sont ceux utilisés par Micheline Rozan dans les rapports d'activité du Centre. S'ils correspondent aux objectifs fixés depuis longtemps par Peter Brook, ils ont aussi pour but d'être destinés aux autorités publiques dans le but de justifier des subventions accordées.

<sup>105</sup> C'est le cas par exemple dans le *Panorama de l'activité du Centre au Théâtre des Bouffes du Nord et ailleurs*, du 15 octobre 1974 au 31 décembre 1975, p.4.

l'installation au Théâtre des Bouffes du Nord, le choix du financement du Centre par des fondations ainsi que par des aides ponctuelles sur un projet précis (telles que celle du Festival de Chiraz pour le travail de préparation ainsi que pour le séjour en Iran) s'est donc imposé à eux par la situation particulière de Peter Brook. Sa maîtrise du système institutionnel français permet à Micheline Rozan d'avoir une vision réaliste des possibilités que ce dernier offre au Centre. À travers son compte-rendu, on perçoit également l'efficacité d'un binôme complémentaire dans lequel des interférences entre travail administratif et travail artistique existent mais sont très limités. Micheline Rozan en déduit la politique à adopter.

Il fallait qu'il y ait une base à Paris et à cause des vagues relations que j'avais, moi dans... mon acquis disons, personnel. On est arrivé à se faire redonner le Mobilier National qu'on avait eu brièvement en mai 68. On a eu le Mobilier National avec un contrat très bien de trois ans. Un protocole entre nous et le conservateur du Mobilier National qui s'appelait Jean Courage. C'était pas si facile non plus qu'il accepte dans un endroit où il y avait des choses précieuses patati patata, une bande de soixante-huitards attardés. On respectait le gardien, on les empêchait de fumer. On a été des bohémiens plutôt... comment dire, des bohémiens stricts. On était pas des va-nu-pieds. Cela dit la troupe elle-même du premier centre de recherche théâtrale, c'est vrai que si on les voyait à la queue leu-leu avec les cheveux longs les trucs et les machins, ils auraient pu ne pas inspirer confiance et c'est là où, Brook d'abord et moi ensuite on faisait le contrepoids pour se faire accepter. Dans un endroit comme le Mobilier, c'est ahurissant ! Qu'une troupe de théâtre ait eu l'usage d'une grande salle d'exposition. Il n'y avait pas de tapisseries à l'époque, elles étaient en-dessous etc., tout le patrimoine de la France et qu'on puisse aller et venir sans qu'ils aient peur qu'on y foute le feu quoi... sans le faire exprès. C'était bien. Alors on payait des frais. Un petit peu de ménage et de gardiennage. Mais on a été très, très bien acceptés parce qu'on avait un contrat qu'on a parfaitement respecté.

[Vous aviez une subvention à ce moment-là ?]

Pas des Français. Là, j'étais pas non plus bête au point de penser que la France, à l'époque, allait subventionner de la recherche théâtrale avec Monsieur Brook. L'argent venait de fondations étrangères qu'il était allé chercher. C'est son travail à lui et le mien en même temps. Il amorçait et je finissais ou j'amorçais et il finissait. Il n'y avait pas de... Bon, en principe, c'est vrai que c'était lui principalement qui se tapait les voyages aux Etats-Unis qui avait en général les premiers contacts mais il fallait que ce soit suivi de rapports de prévisions de machins, on a fait ça ensemble.

La Fondation Ford. Il y avait deux fondations américaines. Il y avait la fondation Gulbenkian et le Festival d'Iran. Mais tout ça ça se trouve. Ca c'est de 70, c'était une année de préparation et ensuite c'est 71, 72, 73, les trois années de travail du CIRT où

on était obligé à rien d'autre qu'à faire chaque année, enfin on n'était pas obligé, mais Peter avait fait chaque année un voyage de recherche pure suivi d'un rapport et puis l'année d'après on nous donnait des sous pour continuer. La première année, c'était en Iran, 71. La deuxième année, c'était en Afrique, 72, la troisième année c'était aux Etats-Unis et ça consistait à partir du centre de recherche et à l'élargir vers le centre de création théâtrale qui a été créé. Je déteste les voyages. Alors si... je suis quand même allée en Iran. Je ne suis pas allée dans les réserves d'Indiens, je ne suis pas allée dans tous ces endroits-là, qui, eux, les amusait beaucoup.

Toutefois, les succès rencontrés par P. Brook et ses comédiens au cours de ces trois années, alliés à la reconnaissance de l'expérience professionnelle et aux connaissances de Micheline Rozan créent en 1974 une situation propice à ce que les pouvoirs publics soutiennent l'entreprise dans une nouvelle phase de son développement sans pour autant que le système de subvention par des fondations soit abandonné. La société Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. dirigée par Peter Brook et Micheline Rozan peut alors voir le jour. Avant de détailler son fonctionnement et son évolution, voyons comment s'est mise en place la coopération de Stéphane Lissner à cette entreprise.

Après avoir administré le Théâtre des Bouffes du Nord pendant 24 ans, Micheline Rozan quitte le C.I.C.T. fondé au côté de Peter Brook et cède la codirection à Stéphane Lissner. Sa carrière, longue et variée, dans le monde du théâtre suffit à ses yeux à expliquer son départ. La brève rétrospective que M. Rozan utilise pour retracer son parcours souligne les étapes qu'elle juge cruciales dans un apprentissage en forme d'ascension au sein du monde du spectacle. M. Rozan éprouve une grande fierté au sujet de sa carrière qu'elle justifie par la renommée des personnes avec qui elle a travaillé. Niant l'existence de difficultés financières qui auraient justifier son départ, l'ancienne codirectrice met en exergue les défis qu'elle a su relever.

Ecoutez, j'avais fait ça. On a commencé le centre en 70. 4 ans le premier truc. Gros effort, intelligent, on réussit. On loue ce théâtre, on commence les travaux le 1<sup>er</sup> juin et on l'ouvre le 15 octobre. Dans Paris, je sais pas si vous vous rendez compte, de mettre dans un immeuble un transformateur d'EDF en plein mois de juillet - août. Bon. On réussit. On ouvre avec *Timon d'Athènes*, qui est une bombe, inexplicable, mais qui est une bombe. On fait je ne sais pas combien de spectacles. On fait une dizaine de spectacles à la queue leu-leu. Des tournées dans le monde entier. On se tape entre temps les trois *Mahabharata*, qui sont vraiment difficile à faire. On crée des créations

à Avignon, on fait de ceci, on fait de cela... et on arrive en fait 97, et il s'est passé 23 ans. Avant ça, il y avait 25 ans de boulot non-stop. Au bout de 50 ans de boulot non-stop, je me dis que ça va. Que c'était bien. Non, mais franchement, c'est une de mes grandes fiertés. Non, mais écoutez. Je commence à bosser en 47. Copar. 5 ans. Pourquoi je me suis astreinte les premières années à faire 5 ans, c'est que avant 47, j'avais fait comme tous les gosses qui avaient 19 ou 18 ans, des petits boulots en ne sachant pas ce que je voulais faire. Donc je me suis dit, maintenant il faut faire gaffe, si tu vas d'un truc à l'autre, tu y arriveras pas. Donc je m'oblige à rester. 5 ans. Copar. Ce que j'ai fait de mieux dans ma vie, ça été Boncourt. Parce que c'était inattendu. À l'époque ça se faisait pas. Les gens y étaient bien, les gens y étaient heureux. TNP, 5 ans. À la grande époque du TNP. Je pars au bon moment. Là, je pars pour devenir agent et pour présenter, d'entrée de jeu, Camus, Casarès, Moreau, Belmondo, Girardot et des gens comme ça, et Brook. Et tous les auteurs américains de la société MCA, c'est-à-dire, Miller, Tennessee Williams, etc. 5 ans, où j'apprends mon métier d'agent, c'est-à-dire, comment on fait un contrat, comment on fait attention, le métier d'agent. Ça nous amène à 62. Ensuite de 62 à 70, un peu de galère, indépendante, très beau bureau, 5 lignes de téléphone, là des difficultés parce que la première année, j'ai monté toute seule *La Reine Mère* de Bèjart où j'ai paumé un maximum d'argent. Un peu plus tard, je fais un film avec Orson Wells pour la télévision, qui s'appelle, *Une histoire immortelle*, où je repaume de l'argent. J'ai du mal. Bon. Arrive cette idée du centre de recherche, qui me plaît parce que elle va m'occuper bien, et qu'on va la faire honnêtement et parce que c'est Brook qui le fait. 3 ans de recherche théâtrale. Ouverture des Bouffes, qui est inimaginable. Et ça je dis que je crois que personne n'aurait ouvert à temps et dans les délais avec le... dans le cadre du budget en question en 74. Et puis nous arrivons en 98. Ça veut dire qu'il y a 24 ans de Bouffes qui sont après 26 ans de boulot, ça suffit. Franchement, qui dit mieux. J'ai été salariée au Copar, salariée au Cimura, salariée au TNP, j'ai été mon propre salarié dans ma société, ensuite je suis mon propre salarié au C.I.C.T..

Peter Brook a pleinement conscience que les différences entre Micheline Rozan et Stéphane Lissner impliquent des changements dans l'évolution de la politique des Bouffes du Nord. En quelques phrases sibyllines, il délimite l'action du nouveau codirecteur.

Je vois partir Micheline Rozan avec une profonde tristesse. Aidés par ce lieu, nous avons poursuivi un seul but : parvenir à une participation profonde par la proximité, l'intimité et l'absence de formalisme. Stéphane Lissner aura pour mission d'augmenter notre champ d'activité et de faire intervenir des sources et des horizons divers. <sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Propos de Peter Brook in « Nouveau duo pour Brook », *Le Journal du Théâtre*, juin 1997.

S'il ne s'agit pas de remettre en question la politique mise en place avec Micheline Rozan mais de donner une nouvelle ampleur les axes ne sont pas déterminés. Pour comprendre à quelles sources et horizons Peter Brook fait référence il nous faut regarder le parcours de son nouveau partenaire.

### **C. Le directeur aux multiples théâtres**

Stéphane Lissner se présente en héritier désigné de Micheline Rozan (ce que celle-ci confirme).

Micheline Rozan était propriétaire avec Brook du théâtre à 50%. C'est une SARL. Et Micheline Rozan disait toujours à Brook que la seule personne qui était digne de lui succéder, c'était moi. Et, Brook, je le connaissais bien parce que je le voyais régulièrement, mais je ne travaillais pas avec lui. Je le rencontrais parce qu'on avait des amis communs. Et puis j'étais très fasciné par le travail de Brook, depuis toujours. C'est l'un des deux ou trois metteurs en scène avec lesquels j'avais envie de travailler. Peut-être en-dehors de lui, Grüber et Strehler avec qui j'ai travaillé. Voilà, on va dire ça ! À un moment donné, j'ai démissionné du Châtelet et j'ai été embauché à l'Opéra de Madrid. Peter Brook, m'avait demandé si je voulais me rapprocher des Bouffes du Nord et j'avais dit non parce que j'avais Madrid et qu'on m'avait proposé, en même temps, le Festival d'Aix-en-Provence. Donc, j'avais pris Madrid et Aix, je me disais, déjà avec Madrid et Aix, ça va être difficile à gérer. Et puis ensuite quand je me suis fâché avec le gouvernement d'Aznar, Brook m'a dit : « maintenant, vous êtes libre, vous pourriez accepter ». Et j'ai racheté les parts de Madame Micheline Rozan avec qui j'entretenais, et j'entretiens toujours d'excellentes relations. Qui est l'une des rares productrices en France. Il n'y a pas de producteurs en France ! Elle est, elle était, parce que maintenant elle ne travaille plus, avec Fernand Lambroso, les deux grands producteurs des 25 dernières années. Pour moi, le reste c'est du pipeau, mais, ça, c'est des vrai producteurs. Et voilà, j'ai repris le théâtre.

À travers cette présentation, on perçoit que Stéphane Lissner a été introduit au Théâtre des Bouffes du Nord. Ce faisant, Micheline Rozan a fait ce que Becker et Carper appellent du « parrainage de carrière » et a agit comme un « tiers important »<sup>107</sup> dans la mobilité

---

<sup>107</sup> L'expression utilisée est « career sponsorship », In BECKER, H., S., CARPER, « The Development of Identification with an Occupation », *op. cit.*, Cet article vient compléter l'analyse de Becker et Strauss sur l'existence de « tiers importants » (« the important other ») dans les moments-clés de l'élaboration d'une carrière ainsi que le jeu de l'interdépendance des carrières dans la construction d'une identité. In BECKER, H., S., STRAUSS, A., L., « Careers, Personality and Adult Socialization », *The American journal of Sociology*, November 1956, Vol. LXII, N°3, pp. 253-263

professionnelle de Stéphane Lissner. Celle-ci est ascendante puisqu'en dépit de l'abandon d'une des propositions, elle se fait dans le cadre d'un cumul de postes et que la collaboration avec Peter Brook constitue l'un des objectifs que Stéphane Lissner s'était fixé pour sa carrière professionnelle. Au moment de son arrivée aux Bouffes du nord, celle-ci est déjà longue et variée.

#### Stéphane Lissner

Stéphane Lissner est né à Paris en 1953 d'un père né à Moscou et d'une mère née à Budapest. Sa mère est directrice de Marketing chez Élisabeth Arden et son père est chef d'entreprise. Depuis l'après-guerre, il dirige une usine de fabrication d'objets en cuivre ainsi qu'une usine de fabrication de matériel de restaurant. (Il est l'inventeur de la cuillère à glace). Bon élève Stéphane Lissner suit une scolarité sans encombre jusqu'à l'âge de 15 ans où il connaît une première expérience théâtrale qui change son rapport à l'école et focalise toute son attention sur le théâtre: « J'ai été voir *L'amante anglaise* de Marguerite Duras à Gémier avec Madeleine Renaud, Claude Dauphin, et Lonsdale. C'était avec la maîtresse de mon père. Elle m'a pas emmené, elle m'a envoyé là. Je suis sorti et j'ai acheté les textes. J'étais à Stanislas [collège parisien], à l'époque. J'ai été renvoyé à la fin de l'année et après, je suis rentré à Henri IV. Et là, j'ai commencé à répéter quelques jours plus tard. En réalité, j'ai reconstitué la pièce à l'école. J'étais tellement fasciné par ma soirée que d'abord, tous les soirs, j'essayais d'y retourner et j'étais tellement fasciné que je voulais reconstituer cette soirée. Copier même. Je ne savais pas ce que ça voulait dire mettre en scène, je ne savais pas ce que c'était que le théâtre. C'était ma première expérience de théâtre. Deux, trois mois plus tard, je ne faisais plus que ça, j'allais au théâtre». Après son Bac, Stéphane Lissner décide d'arrêter les études et d'ouvrir son propre théâtre. Ses parents désapprouvent et il est obligé de quitter le domicile familial. Il s'installe dans une chambre de bonne, et commence à faire du théâtre. Il fait un peu de tout, de la figuration, quelques rôles, et à 19 ans, en 1972, il ouvre le Théâtre Mécanique sans financements. Pendant trois ans, il monte des spectacles mais, en 1975, il fait faillite. Il se retrouve à 22 ans avec des dettes très importantes pour l'époque (400 000 FRF soit plus de 60 000€) qu'il met dix ans à rembourser. En 1977, il est embauché au CDN d'Aubervilliers par Jack Ralite et Gabriel Garan comme secrétaire général. En 1979, il devient administrateur du CDN de Nice puis, en 1981, est nommé directeur par Jack Lang. En 1983, Jean-Albert Cartier, Directeur du Théâtre du Châtelet, lui propose de faire un remplacement de trois mois en tant qu'administrateur. Il accepte afin d'éponger ses dettes. Son contrat est ensuite prolongé et au bout de cinq ans il est nommé directeur général. Il restera à la tête du Théâtre du Châtelet jusqu'en 1998 dont on dit de lui qu'il y a réinstallé la vie musicale du XX<sup>e</sup> siècle<sup>108</sup>. Parallèlement, il devient directeur général de l'Orchestre de Paris (1993-1995) puis du Teatro Real de Madrid en 1996. Il démissionne de son poste de directeur général du Châtelet et prend, en 1998, la direction du Festival international d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence totalement à l'abandon (absence de personnel, de salles, de fichiers) et devenu une structure permanente avec 5 salles de spectacles (dont une en construction), une quarantaine de représentations estivales et une centaine de représentations en tournées internationales. Son mandat au Festival d'Aix prendra fin en 2009.

<sup>108</sup> In ROUX, M.-A., « Profil : une carrière brillante », *Le Monde*, 23 avril 2005.

Parallèlement, il fonde l'Académie européenne de musique et établit des liens entre les deux institutions (participation de jeunes musiciens aux opéras et concerts). Au premier juillet 1998, il devient également directeur administratif du Théâtre des Bouffes du Nord. En 2002, il rachète le Théâtre de la Madeleine et prend la codirection avec Bernard Franck. En 2003, après avoir annulé le Festival d'Aix-en-provence en raison du conflit des intermittents du spectacle, il accepte de prendre la direction musicale des Wiener Festwochen (Festival de Vienne) aux côtés de Luc Bondy, pour la période 2005 à 2007. Depuis le 21 avril 2003, Stéphane Lissner est également surintendant (c'est-à-dire directeur général chargé de l'administration et de la gestion) et responsable de la programmation de la Scala de Milan sérieusement déficitaire. Ce faisant, il accède au statut de directeur artistique, statut noble et jamais égalé dans l'institution par une personne non étiquetée « artiste ». À ce moment-là, il disait ne pas envisager de se désengager du Théâtre des Bouffes du Nord (*Le Monde* du 23 avril 2003). Le 5 mai, toutefois, il rend officiel son départ des Bouffes du Nord après le rachat de toutes ses parts par Peter Brook et annonce que s'il assurera la programmation du Festival d'Aix-en-Provence jusqu'à la fin de son mandat, il ne sera présent que jusqu'en 2007. Comme le souligne la presse, un tel cumul est rare chez les directeurs d'institutions artistiques et n'est pas sans susciter des critiques auprès des responsables d'autres institutions qui y voient la manifestation de la domination d'un esprit gestionnaire et marchand dans un monde de l'art qu'ils voudraient dominé par la créativité.

Homme de théâtre puis de musique et d'opéra, Stéphane Lissner a connu un parcours professionnel construit autour de multiples expériences de direction. Toutes ont eu pour caractéristique commune d'être axées sur leur développement artistique et financier (le directeur est réputé pour le succès de ses programmations et ses réussites budgétaires à la tête des différentes structures de création et de diffusion musicales et lyriques). Le partenariat entre Peter Brook et Stéphane Lissner aura duré 7 ans.

Lors de la mise en place de leurs coopérations respectives, les trois directeurs sont donc des personnalités reconnues du monde du spectacle vivant. En 1974, Peter Brook, metteur en scène depuis les années 1940, s'est constitué une réputation internationale. Il a exploré la mise en scène au cinéma, au théâtre et à l'opéra et a déjà acquis une longue expérience des institutions les plus renommées de l'art dramatique et lyrique britannique (telles que la *Royal Shakespeare Company* ou Covent Garden). N'étant plus satisfait des conventions en vigueur dans le monde du théâtre, il s'est lancé, depuis 1964 dans une exploration des conventions théâtrales qui lui permet d'acquérir grâce à la publication d'un texte qui fait office de manifeste, la stature de maître à penser du théâtre. Ces remises en question de certaines conventions théâtrales le conduisent à créer en 1970, avec Micheline Rozan, le Centre



international de recherche théâtrale (C.I.R.T.) puis le Centre international de créations théâtrales (C.I.C.T.). Peter Brook est metteur en scène et cogérant directeur artistique du théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. À ce titre, il appartient à la fois au groupe 354c *Artistes dramatiques* et au groupe 353b *Directeurs, responsables de programmation et de production de l'audiovisuel et des spectacles* de la Nomenclature Insee des Professions et catégories socioprofessionnelles PCS – 2003<sup>109</sup>. Ces doubles fonctions confèrent à Peter Brook le statut le plus élevé de la hiérarchie des métiers du monde du théâtre. Au statut très prisé de metteur en scène dont Serge Proust dit qu'elle est une « nouvelle figure de l'artiste »<sup>110</sup>, Peter Brook s'est adjoint, grâce à la création de sa propre entreprise théâtrale celui de cogérant et directeur artistique de théâtre dont les métiers consistent à définir les choix de programmation et à assumer la responsabilité technique et financière de l'entreprise théâtrale. Il a connu une carrière à mobilité ascendante construite sur le passage au sein des plus grandes structures du spectacle vivant et en changeant de secteur d'activité (art dramatique et lyrique, cinéma). Peter Brook n'a pas vraiment connu le parcours classique du metteur en scène tel que défini par Serge Proust : de la direction d'une petite compagnie sans moyens à la direction d'une institution théâtrale avec financement. En effet, son entrée dans le monde du théâtre s'est fait alors qu'il était très jeune et qu'il a sauté la première étape avant d'être recruté comme metteur en scène de la Royal Shakespeare Company. Lorsqu'il a pris, pour la première fois, la direction d'une compagnie théâtrale, celle-ci disposait donc de moyens financiers suffisants pour assurer le fonctionnement de la troupe.

En 1974, Micheline Rozan a une expérience longue de vingt deux ans dans le monde du théâtre. Elle a une connaissance du travail d'administratrice de théâtre qui a modelé son approche de la gestion d'une structure théâtrale. Ses succès en tant qu'agent d'acteurs et productrice de spectacles ont assis sa notoriété. En devenant directrice administrative du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., elle obtient également un meilleur statut professionnel puisqu'elle cumule celui de productrice et agent, qu'elle conserve grâce à la permanence de sa société personnelle créée en 1962, et qu'elle acquiert le nouveau statut de responsable d'entreprise de spectacle position plus respectable, en France que celle de producteur. Ce nouveau métier la classe dans le groupe 353b *Directeurs, responsables de*

---

<sup>109</sup> D'après <http://www.insee.fr>

<sup>110</sup> L'auteur souligne que depuis les années 1950, le metteur en scène n'est plus seulement producteur de formes esthétiques nouvelles, indifférent à tout autre enjeu : il ne peut exister qu'en se situant au carrefour des espaces artistiques, intellectuels et politiques. La nouvelle dramaturgie a contribué à libérer le metteur en scène de son respect à l'égard de la littérature a été accompagnée d'une action culturelle qui a consolidé l'autonomisation des metteurs en scène en valorisant le processus créatif par les répétitions et en érigeant le metteur en scène en intellectuel intervenant dans le domaine politique. In PROUST, S., « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *op. cit.*.

*programmation et de production de l'audiovisuel et des spectacles* de la Nomenclature Insee des Professions et catégories socioprofessionnelles – PCS 2003<sup>111</sup>. À l'instar de Peter Brook, la construction de sa carrière a également suivi une progression ascendante grâce au passage dans un même secteur d'activité par l'exercice de différents métiers. Lorsqu'il lui succède, en 1998, Stéphane Lissner est, pour sa part, un homme qui a travaillé dans le monde du théâtre pendant 16 ans (1972-1988) avant de rejoindre celui de l'opéra et de la musique classique. Il a acquis une réputation de grand directeur de salle de spectacle en ayant fait du Théâtre du Châtelet, qu'il a dirigé pendant 10 ans, un lieu incontournable de la vie musicale parisienne. À l'image de Peter Brook et Micheline Rozan il cumule les métiers. En effet, il est producteur et directeur de la société de production qu'il a créée LSART, directeur du Festival d'Aix-en-Provence (entreprise publique) et cogérant, directeur administratif du Théâtre des Bouffes du Nord- C.I.C.T. dont il détient 50% des parts. En dépit de ces cumuls, les métiers se chevauchent puisqu'il s'agit pour un producteur comme pour un directeur d'entreprise de spectacle de « procéder à l'achat ou à la réalisation de produits destinés à être présentés au public, d'établir les budgets des actions engagées, d'en assurer l'exécution ou la programmation et d'en assumer la responsabilité financière »<sup>112</sup>. La carrière de Stéphane Lissner est construite sur l'occupation de postes d'encadrement toujours plus importants au sein de structures de l'art dramatique et lyrique toujours plus prestigieuses.

En résumé, on peut donc dire que, hormis au tout début de leur vie professionnelle où ils ont tous trois travaillé dans de petites structures, Peter Brook, Micheline Rozan et Stéphane Lissner ont très vite connu et collaboré avec les personnages les plus influents du monde du théâtre, voire de la musique et de l'opéra. En facilitant leur mobilité professionnelle, ceux-ci ont joué le rôle de « tiers importants » dans leur carrière. Ils ont également pris part à des expériences novatrices dans leurs domaines respectifs. Tous trois maîtrisent donc parfaitement les conventions qui régissent le monde du théâtre et de la musique et à ce titre appartiennent à la catégorie des professionnels intégrés<sup>113</sup>. De plus, ils sont complémentaires du point de vue de leurs compétences professionnelles et ont en commun la volonté de se lancer dans une entreprise collective novatrice concentrée, dans un premier temps (1974 –

---

<sup>111</sup> D'après <http://www.insee.fr>

<sup>112</sup> In *Idem*.

<sup>113</sup> Le terme est utilisé par H. Becker pour qualifier les membres d'un monde de l'art qui « ont le savoir-faire technique, les aptitudes sociales et le bagage intellectuel nécessaire pour faciliter la réalisation des œuvres d'art. Comme ils connaissent, comprennent et utilisent couramment les conventions qui régissent leur monde de l'art, ils s'adaptent aisément à ses activités ordinaires. » In BECKER, H., S., *Les Mondes de l'art, op. cit.*, pp. 238-239.

1997) sur la recherche théâtrale, et dans un deuxième temps (1992 – 2005) sur le développement du potentiel musical et théâtral du Théâtre des Bouffes du Nord. Il convient, à présent, de décrire plus précisément les formes qu'ont prise leur coopérations respectives à la tête du Théâtre des Bouffes du Nord en examinant la répartition des tâches de direction.

## **II. Les cadres et la répartition des tâches de direction**

Le partenariat établi entre Peter Brook et Micheline Rozan puis Peter Brook et Stéphane Lissner dans la direction du Théâtre des Bouffes du Nord se fonde sur une complémentarité de compétences considérée comme garantissant le fonctionnement d'une entreprise théâtrale. Au savoir-faire de metteur en scène de Peter Brook s'associe, dans un premier temps, le savoir faire d'agent et de productrice de Micheline Rozan puis, dans un second temps aux compétences de producteur et de gérant de Stéphane Lissner aidé d'un administrateur également producteur. Les statuts légaux de l'entreprise fixant l'égalité des parts entre les cogérants, les directeurs occupent un rôle social de même niveau au sein de l'organisation. Bien que plus rarement organisée sous la forme d'une codirection, cette séparation entre tâches artistiques et tâches administratives se retrouve conventionnellement dans l'organisation de l'encadrement des théâtres. La configuration classique consiste en une direction assurée par un metteur en scène (directeur) assisté d'un adjoint (administrateur). Elle prévoit donc une soumission de l'administration à l'artistique. Si la répartition du travail entre Peter Brook et les deux directeurs successifs du Théâtre des Bouffes du Nord semble ainsi fortement délimitée – au premier la direction du travail artistique et aux seconds la direction du travail administratif, bon nombre de domaines font l'objet d'une division des tâches moins nette.

### **A. Le metteur en scène, le texte et les acteurs en répétition**

En tant que metteur en scène, Peter Brook choisit les supports dramatiques ou lyriques de ses spectacles, définit les adaptations nécessaires, organise la répartition des rôles entre les comédiens, procède à la sélection et au recrutement de ceux-ci, délimite les apports techniques et dirige le travail de création du spectacle à savoir, les répétitions. Sa participation à l'élaboration de la programmation théâtrale est d'importance puisque ce sont ses spectacles qui constituent le pivot de celle-ci. Peter Brook définit le théâtre comme la représentation

d'une interaction tripartite (acteur - acteur - public), un « événement »<sup>114</sup> en soi qui offre une vision « en relief »<sup>115</sup> d'une situation car il permet l'expression des différents points de vue. Cette conception du théâtre suggère une appréhension du travail théâtral et de ses formes d'organisation. Pour Peter Brook, si la création théâtrale repose bien sûr le principe du travail collectif, la répartition des tâches n'est pas égale entre les différents groupes impliqués à savoir, le metteur en scène, les acteurs et les techniciens. Sa conception des rôles de chacun établit indubitablement une division du travail à la fois horizontale, les tâches étant toutes nécessaires mais distinctes, et verticale, la hiérarchie des décisions place le metteur en scène au sommet d'une pyramide, juste au-dessus des acteurs. S'il ne s'étend pas sur le rôle des techniciens et des personnes participant au fonctionnement du théâtre, Peter Brook a longuement détaillé sa conception du rôle d'un metteur en scène dans ses écrits. Deux notions sous-tendent son approche : d'une part la spécificité du média lui-même (au regard du cinéma), d'autre part la prégnance de la direction (au sens concret et fonctionnel du terme). Pour lui, les metteurs en scène ne sont ni les « lecteurs » agréés d'une pièce dont on doit louer l'approche personnelle ni des « serviteurs » qui se contentent de bien coordonner le travail des comédiens et qui redoutent tout engagement personnel. Le metteur en scène doit à la fois savoir décider et savoir guider. Il doit donner une orientation au travail des acteurs sans leur imposer une vision préconçue. La liberté dont ils disposent permettant à chacun d'expérimenter et d'accepter ensuite les choix du metteur en scène. Le metteur en scène choisissant toujours des comédiens d'expériences et d'origines diverses, la polymorphie que prend alors la troupe suscite un long travail de répétition afin de tisser des liens entre des acteurs n'ayant pas l'habitude de travailler ensemble. Les répétitions deviennent un espace privé et protégé (les répétitions ne sont accessibles qu'aux personnes directement impliquées dans la création du spectacle et sont d'une durée supérieure à la moyenne, soit environ 2 mois) où les acteurs sont amenés à faire toutes sortes d'exercices physiques et d'improvisation. Peter Brook pensant que la confiance que les uns développent avec les autres amène chaque acteur à ses propres limites pour qu'il trouve la chose juste et que chacun soit prêt à s'adapter à cette chose inattendue mais juste. Le résultat de ce travail collectif doit permettre de toucher le spectateur à travers la véracité de la relation entre les acteurs. Le metteur en scène compare d'ailleurs le processus de création théâtrale au processus mis en œuvre dans l'élaboration d'un événement sportif. Pour Peter Brook, le sport offre une double

---

<sup>114</sup> “Soudain, un déclic. Je commençais à voir en quoi le théâtre est un événement. Pourquoi cet événement ne dépendait pas d'une image ou d'un contexte particulier – ce pouvait être, par exemple, un acteur qui simplement traverse le plateau.” In BROOK, P., *Points de suspension*, op. cit., p. 27.

<sup>115</sup> In *Idem*, pp. 18-20

métaphore de la représentation théâtrale. Tout d'abord, le processus comporte deux phases « la préparation » et « la naissance » (et non deux étapes qui seraient, dans un premier temps la fabrication et dans un second temps, la vente). Ensuite, les règles du jeu sont un cadre formel qui doit être respecté à la lettre pour pouvoir permettre à chaque représentation d'être, comme toute performance sportive, unique. Cette conception du processus de création d'une pièce de théâtre, relègue de fait la création théâtrale à la confrontation avec le public et à l'interaction entre les comédiens et ce dernier.

L'écrivain-adaptateur occupe une place majeure dans le travail de la troupe. Ces textes sont souvent l'objet d'un important travail de réécriture donnant lieu à de longues et étroites collaborations. L'écrivain P.-J. Parcours a ainsi écrit ou adapté tous les textes qui ont servi de support aux spectacles mis en scène par Peter Brook jusqu'en 1990 (il a par la suite collaboré à la préparation du spectacle sur Shakespeare). Éliane Marossian a adapté ou co-écrit les textes des spectacles présentés depuis 1992. Sa collaboration à la mise en scène est de plus en plus importante.

Lors des répétitions, le metteur en scène est seul maître du groupe composé des acteurs, de sa collaboratrice et des techniciens dont il choisit la présence. Aucune personne de l'extérieur ne peut venir interrompre ou observer ce travail. Lorsque les répétitions ont lieu au Théâtre des Bouffes du Nord, des feuilles de papier sont fixées sur les portes de la salle de théâtre afin de signaler la présence du metteur en scène et des acteurs et personne ne doit être vu dans les couloirs de desserte. Peter Brook en revanche a toujours affiché son rejet des tâches qu'implique la gestion de l'organisation Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., tâches qu'il confie entièrement à ses codirecteurs successifs.

## **B. Le producteur, l'administrateur et l'économie du théâtre**

Comme on l'a vu dans la définition des métiers, les tâches de direction administrative recourent la gestion financière de l'entreprise à savoir le financement des spectacles (production) et du fonctionnement du théâtre. Cette dernière activité implique l'entretien du bâtiment et peut signifier également la location du théâtre pour des spectacles produits à l'extérieur ou la coproduction de spectacles invités.

### **a. La gestion financière de l'entreprise**

Lorsqu'ils prennent possession du Théâtre des Bouffes du Nord, les deux directeurs ont devant eux un théâtre dont il ne reste que les murs et l'ouverture des Bouffes du Nord est présentée par ses deux directeurs comme un véritable défi que seule une grande détermination a permis de relever. C'est sur le mode du conte que Brook a pris l'habitude de narrer la découverte de ce lieu et son adéquation aux aspirations mûries du groupe.

Après trois années de vie nomade, le moment était venu pour le groupe de se fixer. Nous devions maintenant réunir la somme d'expériences acquises et voir comment les relier à l'obligation première : jouer pour un public payant et à l'intérieur d'un lieu.

C'est alors que les Bouffes du Nord sortirent miraculeusement de leurs cendres, juste au moment voulu. Micheline Rozan en avait appris l'existence par hasard, et un beau jour, tous les deux à quatre pattes, nous rampions sous une palissade. En nous redressant, nous avons devant nos yeux une carcasse délabrée dont je pressentis aussitôt qu'elle répondait à tous les besoins découverts pendant nos voyages : un espace intime où le public a le sentiment de partager la vie menée par les acteurs ; un espace caméléon, car il permet à l'imagination de se donner libre cours. Il peut devenir coin de rue pour une bagarre ou lieu saint pour une cérémonie. Il est un espace intérieur et extérieur, tout en un. Son plan au sol est très proche – nous l'avons découvert depuis - du théâtre élisabéthain La Rose<sup>116</sup>. Ce lieu exige l'énergie qu'on doit donner en plein air, doublée du naturel requis dans le plus petit des espaces. Ce bâtiment où nous étions entrés en rampant avait été abandonné depuis plus de vingt ans. De temps à autre, des clochards y trouvaient un refuge. Ils n'hésitaient pas à brûler tout ce qui leur tombait sous la main, les feux ne s'éteignant qu'avec la pluie qui ruisselait des trous de la toiture. Fauteuils d'orchestre envolés, plateau effondré : le sol n'était plus qu'une dangereuse série de cratères.

Quand nous avons découvert le théâtre, Michel Guy, alors directeur du Festival d'Automne, et Gérard Montassier, responsable du FIC, proposèrent de nous aider, mais, dirent-ils, il nous faudrait trois ans et un budget de trois millions pour les réhabiliter. « Non, dit Micheline, il faut six mois et un million. »<sup>117</sup>

Le style narratif choisi par Brook lui permet de procéder à une description détaillée et précise mais également de nourrir le récit d'éléments d'informations historiques ainsi que de commentaires rendus possibles par la fréquentation et l'usage même de ce lieu. Les diverses informations obtenues permettent d'envisager que la valorisation du dénuement et de la

---

<sup>116</sup> *The Rose* : Théâtre érigé à Londres à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et situé à une cinquantaine de mètres du théâtre utilisé par Shakespeare, appelé *The Globe*. Bien que peu de références historiques permettent d'établir une architecture précise de ces théâtres, on considère généralement qu'il s'agissait de constructions circulaires (« This wooden O » auquel fait référence le prologue d'*Henry V*, de Shakespeare) largement ouvertes aux éléments et dotées de trois rangées de galeries superposées.

<sup>117</sup> D'après BROOK, P., *Oublier le temps*, op. cit. pp. 232-233.

configuration de la salle des Bouffes du Nord et l'absence de référence aux autres choix et tentatives sont le fruit d'une construction historique qui réinterprète les contraintes financières aux yeux de la revendication de choix esthétiques. Seul le compte rendu oral de Micheline Rozan, qui met l'accent sur l'opportunité de l'occupation de ce lieu, rend un peu plus palpable le nécessaire travail de recherche dont Brook fait abstraction<sup>118</sup>.

C'est une amie qui m'a donné l'adresse. C'est lui qui a tout de suite vu ce qu'on pourrait en faire. Ça c'est entièrement lui qui a vu l'usage qu'il pouvait en tirer. Hum... et après ça, il a fallu mettre toute l'histoire en route. Là encore, entre la théorie et la pratique, il y a souvent des choses qui se perdent. La chose que l'on peut dire avec Brook, assez aidé par moi, c'est qu'il n'y a pas grand chose que nous n'ayons imaginé, que nous ne soyons arrivées à faire. Lui était entêté, têtue. Alors même si c'était pas la première... Quand on a vu la première fois les Bouffes du Nord, on l'a laissé passer parce qu'on avait pas les moyens et il n'était pas utile à ce moment-là parce qu'on avait le Mobilier et qu'on était que la moitié du temps à Paris. Et quand il a fallu faire un spectacle pour le festival d'automne que dirigeait à l'époque Michel Guy, il a dit oui, à condition que ce soit aux Bouffes du Nord, et les bouffes du Nord étaient encore libres. Donc, c'est ça qui a mis toute l'histoire en route.

[Est-ce à partir de ce moment-là que vous bénéficiiez d'une subvention qui va avec l'aménagement du lieu ?]

Oui, qui vient de Michel Guy. Qui est en deux temps. Une subvention pour arranger le lieu, c'était 1 million de Francs en tout, ce qui était très peu, même en 1974. N'importe qui aurait dépensé 10 millions, mais il se trouve que comme Peter voulait l'utiliser dans son état à peu près brut comme ça... , mais il a quand même fallu faire attention pour ne pas dépasser. Donc, pour le coût des travaux, un million de francs surtout pour la mise en conformité... Et une subvention de fonctionnement. Je crois qu'on l'avait évaluée pour la première année d'activités où il devait y avoir à ce moment-là deux spectacles. En 1975, la première saison, il y a eu *Timon d'Athènes* et *Les Iks*.

Bien qu'un accord entre Michel Guy, le directeur du Festival d'Automne<sup>119</sup>, soit signé en janvier 1974 pour le financement de la restauration du théâtre avec pour impératif une ouverture au 15 octobre de la première année, les événements politiques (décès de G. Pompidou et élections présidentielles anticipées) et la quantité de travaux à effectuer

---

<sup>118</sup> Auparavant, P. Brook et M. Rozan avaient tenté de se porter acquéreurs du Théâtre Marigny situé juste à côté des bureaux du Centre, mais n'avait pu l'obtenir, un autre acquéreur, Robert Manuel, les ayant précédé.

<sup>119</sup> Festival international et pluridisciplinaire consacré à l'art contemporain créé en 1972 par Michel Guy et financé par l'Etat (40%), la ville de Paris (17 %), le mécénat (10%) et les recettes. Ce festival produit ou coproduit des spectacles avec les théâtres de Paris et sa banlieue qui l'accueillent.

(« réfection de la maçonnerie, de la plomberie, de l'électricité avec construction d'une cabine de transformation ; chauffage, jeu d'orgue et téléphone, menuiserie des portes, bancs, mains courantes, podiums : la liste était interminable »<sup>120</sup>) ont failli compromettre cette entreprise. Les arguments utilisés par Micheline Rozan pour convaincre ses interlocuteurs font valoir sa connaissance du marché parisien et soulignent, d'un ton déterminé et sans appel, les avantages pour la capitale d'un soutien à leur projet :

Pour la première fois, il est possible avec un minimum de crédits, de réussir l'osmose entre un créateur et un lieu scénique. Allons-nous passer à côté, alors qu'il y a tant de lieux institutionnels sans créateur pour les animer et tant de créateurs sans lieux qui répondent à leur attente ?<sup>121</sup>

Les travaux ne débutent finalement qu'à la mi-juin, soit quatre mois avant la date maintenue de la première représentation du spectacle *Timon d'Athènes*. Lorsque la Commission de sécurité de la Préfecture de Police examine l'état des lieux début octobre, elle dénombre de multiples raisons de ne pas accorder l'accès du théâtre au public. En faisant appel à une équipe de machinistes du cinéma qui vient en renfort, 72 portes sont refaites, les balcons sont renforcés, des bancs sont installés au parterre, la défense incendie est perfectionnée. Enfin, ce sont deux gitans à la recherche d'objets à racheter qui sont embauchés pour évacuer les gravats qui encombrant la salle. Quatorze jours plus tard, l'inspection de la salle est probante et l'ouverture a lieu le 15 octobre dans le cadre du Festival d'Automne.

La valorisation et l'entretien du bâtiment est également l'une des tâches qu'accomplit Stéphane Lissner. Toutefois, contrairement à son prédécesseur, il ne s'agit pas pour lui de se contenter d'un aménagement *a minima*.

J'ai commencé le 1<sup>er</sup> juillet 1998. Le Théâtre des Bouffes du Nord en tant qu'outil de théâtre, on le connaît, il n'y a rien de particulier à dire. Il y avait plutôt des aménagements que moi, j'avais envie de faire. Qui étaient des aménagements un peu dans l'esprit de retrouver un peu le théâtre du XIX<sup>e</sup> qui m'intéressait. Donc, j'avais envie de récupérer la boutique d'à côté. J'ai mis un peu de temps, mais ça y est, je l'ai achetée, j'ai réussi. J'ai racheté les murs aussi du café avec Peter Brook pour protéger

---

<sup>120</sup> In *Panorama de l'activité du Centre au Théâtre des Bouffes du Nord et ailleurs*, du 15 octobre 1974 au 31 décembre 1975.

<sup>121</sup> Citation de Micheline Rozan parue dans l'article de C. Baignères intitulé « Shakespeare, Peter Brook et les Bouffes du Nord », *Le Figaro*, 26 octobre 1974.



le café et que l'ensemble puisse rester uni. J'ai fait une salle de répétition en dessous. J'ai mis la climatisation dans le théâtre.

La fermeture du théâtre pour la saison 2005-2006 répond à cette volonté d'amélioration des infrastructures qu'offrent le théâtre (électricité, équipement technique et sécurité). Elle revendique, cependant, une préservation de l'aspect actuel de la salle.

Au-delà de l'aménagement et de l'entretien du lieu, les directeurs administratifs doivent également assurer la vie du théâtre. Celle-ci repose initialement sur une courte saison (d'octobre à avril) composée d'un ou deux spectacles mis en scène par Peter Brook. Une fois ceux-ci représentés à Paris, ils partent en tournée à travers le monde. Grâce au principe d'une petite équipe recourant à un équipement technique très réduit, la subvention permet d'assurer, pendant les premières années, comme le dit Micheline Rozan « le fonctionnement du théâtre en ordre de marche ». Les tournées laissant le théâtre inoccupé pendant de longues périodes, le Secrétariat aux Affaires culturelles demande, dès 1976, à ce que la salle puisse accueillir des spectacles produits par deux organismes, le Festival d'Automne et le Jeune Théâtre National. Avec un sens aigu de l'adaptation, Micheline Rozan intègre pleinement des réorientations qui lui sont, en fait, imposées.

Un des objectifs du C.I.R.T. est de fonctionner comme une structure d'accueil, d'être ouvert, de permettre à d'autres groupes de venir travailler auprès de lui ou avec lui.<sup>122</sup>

Parallèlement, les multiples activités du C.I.C.T. requièrent de trouver des financements qui conduisent la directrice administrative à rechercher le soutien financier d'organismes comme des fondations, l'Association Française d'Action Artistique, l'ONDA<sup>123</sup>, ou le gouvernement indien, par exemple. Elle retrouve là son rôle de producteur chargé de recueillir des fonds pour la création des spectacles de Peter Brook facilité par le succès des spectacles mis en scène par Peter Brook en France mais aussi à l'étranger.

On gagnait pas mal d'argent en tournée. Depuis le début, c'est les tournées qui ont tout équilibré. La subvention, bon il fallait faire attention, mais la subvention permettait quand même de tenir Paris correctement, et puis ce sont les tournées qui permettaient de compléter le budget. Parce qu'on vendait bien les spectacles, on les vendait moins cher que maintenant et moins cher que les derniers qui étaient sous ma

---

<sup>122</sup> *Rapport d'activité du Centre 1977*, p. 4.

<sup>123</sup> Office national de diffusion artistique

protection mais on les vendait bien. Il y avait des demandes pour les spectacles en tournée.

Les spectacles de Peter Brook ne font pas seulement salle comble au Théâtre des Bouffes du Nord (la jauge du théâtre est presque toujours de 100%), ils sont également extrêmement demandés à l'étranger. La prospection d'accueil pour les tournées n'est donc pas nécessaire. Si les tournées sont si rentables, c'est qu'elles comprennent l'achat du spectacle par la structure d'accueil assorti à la prise en charge de tous les frais de la troupe (voyage, hébergement et défraiement journalier). Lorsque les conditions de travail changent (troupe élargie, éléments scéniques et costumes importants, voyages d'étude et de préparation) l'équilibre budgétaire est compromis et nécessite le recours à d'autres moyens de financement (comme la coproduction avec l'Opéra de Paris pour les deux spectacles lyriques *Carmen* et *Impressions de Pelléas*). Ce fut le cas pour la préparation et la création du *Mahabharata* qui nécessita neuf ans de travail pour l'adaptation d'un ouvrage de douze volumes en une trilogie totalisant neuf heures de représentation et dont le coût imposa la rentabilisation, par les tournées, de spectacles antérieurs. Comme le souligne Micheline Rozan, c'est à partir de là que les contraintes financières ont alors commencé à se faire sentir.

*Le Mahabharata*. Parce que là, il m'a fait faire, dans le cadre d'un tout petit théâtre un spectacle qui était d'une dimension beaucoup trop importante pour nous. On n'avait pas la structure. D'abord on avait pas la structure d'encadrement et on avait beau avoir trouvé de l'argent dans des pays étrangers en échange des tournées futures, *Le Mahabharata*, avec 35 personnes en scène et je sais pas combien, une centaine de costumes et [Aurélia Cholodenko] étant partie 15 000 fois en Inde pour les fabriquer... Alors l'Inde avait effectivement sa part de coproduction, et c'était d'avoir fourni une partie de la main d'œuvre des costumes. Mais *Le Mahabharata* a été un spectacle où moi, j'en ai bavé, parce que d'abord il m'ennuyait. C'est triste à dire. Il m'a ennuyé. Je trouvais que cette guerre qu'on nous annonçait, elle n'arrivait jamais. En troisième partie et seulement à la fin. Enfin, il m'ennuyait, je le trouvais un peu long. Je sais qu'il a séduit beaucoup de gens. Il y a beaucoup de gens qui se sont trouvés dans *Le Mahabharata*, moi pas. Mais, cela dit, peut-être aussi parce qu'il me donnait beaucoup de mal à manager. C'est pas blanc-bleu. C'est possible que ce soit parce qu'il m'ait énervé un petit peu et que là, je m'arrachais les cheveux de la tête. Enfin, on y est arrivé quand même. On avait 5 millions<sup>124</sup> [de dettes] à la fin du *Mahabharata*, qu'on a rattrapé par une deuxième ou troisième tournée de *Carmen*. Ça,

---

<sup>124</sup> Soit plus 760 000€.

il a accepté de remettre *Carmen* en scène. Et on a fait une tournée en Allemagne et dans quelques pays qui a permis de rattrapé le *Mahabharata*

Quelle que soit la difficulté de la tâche de trouver des fonds, les directeurs administratifs en font leur spécialité. Stéphane Lissner revendique lui aussi cette tâche qui constitue le cœur de son activité.

Les financements, je fais ça tout seul. Ça, je suis très bon, là-dessus. C'est compliqué. Ça part du projet. Je travaille avec Brook depuis maintenant quatre ans sur *Tierno Bokar*. Tout d'un coup, on y est presque, et puis il a fallu trouvé plus d'1,5 million d'euros de financements. Donc, j'ai trouvé l'argent. Mais ça, c'est les réseaux, les gens que je connais, c'est l'Allemagne, l'Espagne, la France, l'Italie. C'est les gens avec qui j'ai des rapports particuliers. Mortier en Allemagne, Barcelone, Bojas qui dirige le Festival, Martine Aubry avec son Lille 2004. Naples avec qui j'ai des copains, avec qui j'ai travaillé déjà un peu et qui ont confiance en moi... Beaucoup de gens. Ça a l'air facile mais, ça n'a pas été simple. Ce sont de grosses sommes. C'est compliqué.

La recherche de sources de revenus supplémentaires peut également prendre des formes moins classiques. Micheline Rozan use de son expérience au TNP pour augmenter les recettes de l'entreprise. Dès l'inauguration du Théâtre des Bouffes du Nord avec le spectacle *Timon d'Athènes*, la directrice administrative accompagne la création des spectacles de Peter Brook d'un travail éditorial. La publication et la vente de ces ouvrages permettent indirectement de faire connaître le travail de Peter Brook et de son groupe. En effet, outre le texte de la pièce, les ouvrages sont toujours précédés d'un mot du metteur en scène justifiant son choix. Micheline Rozan explique cette option éditoriale.

Ça , c'est moi. Il y avait une collection du répertoire au TNP qui était beaucoup plus modeste, c'était une impression... C'était l'idée de recréer une collection. J'avais la chance d'avoir cet ami, qui est Jacno, qui est une merveille de graphiste. Qui reprenait les couvertures, enfin qui faisait les couvertures des livres. Si, enfin, quand je dis, qu'il n'y avait pas d'affiche. Il y avait chaque fois dans le hall du théâtre, des affiches uniques. Comme ça, pof, pof, pof. Pour chaque spectacle. Ça [l'édition de livres] prenait un peu de temps, mais ça ne perdait pas d'argent parce qu'on les vendait au théâtre sous forme de programme. On distribuait gratuitement ce qu'on appelle la « bible ». Et les gens à la sortie... Par exemple, *Timon d'Athènes*, qui était un spectacle qui a fait un malheur... La pièce était peu connue. C'était du Shakespeare, on a vendu, je sais pas 15 000, on a vendu 15 000 trucs direct. Alors là, on a même gagné beaucoup d'argent avec la petite édition. Il y a en d'autres, par exemple *Pelléas*,

personne n'a voulu acheter le programme. Je ne sais pas pourquoi. C'était pas le programme, le livret, qui était très beau.

Cet échec mettra fin à l'édition de la collection. Depuis 1984, l'administratrice a recours à d'autres sources de financements plus conventionnelles. Grâce à la coproduction de spectacles, le Théâtre des Bouffes du Nord commence à avoir des saisons riches en pièces de théâtre invitées qui alternent avec des spectacles de danse des récitals et quelques concerts de musique classique ou contemporaine, des chants et musiques du monde, des spectacles d'humoristes.

Avec l'arrivée de Stéphane Lissner, le principe de la coproduction de spectacles est étendu à la fois en variété et en quantité.

Pour le reste, je me suis attelé à la programmation théâtrale et musicale... C'est-à-dire que j'ai introduit la musique, qui n'existait pas. Voilà ! J'ai fait la programmation du théâtre. Mais, enfin, la majeure partie de mon temps, ça réside dans les relations que j'ai avec Brook et ce que moi, je peux lui apporter comme producteur, je dirais. C'est-à-dire, artistiquement et financièrement.

Si ce travail de coproduction ne représente pas la tâche principale du directeur administratif c'est que, un an et demi après son arrivée, il s'est adjoint les services d'un administrateur également producteur à qui il délègue cette tâche. On peut donc dire, que pour Stéphane Lissner, le travail noble consiste dans la production des spectacles du grand metteur en scène auprès de qui il a toujours souhaité travailler alors que les coproductions nécessaires à la vie du théâtre représentent le « sale boulot »<sup>125</sup> dont il peut se décharger à présent qu'il en a la notoriété suffisante. Cet administrateur est Mathieu Oïli.

#### Mathieu Oïli

Mathieu Oïli est né en 1965. Son père travaillait dans l'automobile et sa mère a travaillé de manière irrégulière dans la couture. Tous deux étaient issus d'un milieu défavorisé dont ils se sont progressivement extraits. Au départ, commercial chez Peugeot, le père de Mathieu a, ensuite, eu une concession. Après son baccalauréat, Mathieu entre en classe préparatoire à Chaptal. Après un cursus de Lettres puis de musicologie qui le conduit jusqu'au DEA, il s'inscrit à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales pour un doctorat de musicologie-

<sup>125</sup> Hughes dit ainsi que tout métier comporte dans le faisceau de tâches qu'il implique des activités perçues par ceux qui doivent les mener à bien comme ingrates et inférieures et qu'il appelle le « sale boulot ». Il ajoute, que déléguer du « sale boulot » est une pratique commune. In HUGHES, E.C., *Le regard sociologique, op. cit.* pp. 75-85.

sciences du langage. Il pratique le piano depuis l'enfance et est très attiré par la musique ce qui le conduit, dès l'âge de 18 ans à se lancer dans des activités associatives liées à la musique. À partir de 18 ans, jusqu'à son doctorat, il travaille deux fois par semaine, tous les week-end, dans l'accompagnement de groupes cyclistes puis à la location de vélos. Il se voit ainsi confier la responsabilité d'un centre de location de vélo en partenariat avec la RATP dans différentes villes de France et acquiert un salaire régulier dont il dit que : « Ce qui était au départ, purement alimentaire, est devenu un travail parallèle, rémunéré... Mais, en même temps, j'ai acquis beaucoup d'expérience pour ce que je fais aujourd'hui. J'utilise plus ce que j'ai appris dans le vélo que dans la musique ». Parallèlement, son dernier professeur de piano, par ailleurs, chef d'orchestre, lui propose d'arrêter de prendre des cours de piano et de s'occuper de l'orchestre bénévolement. Entre 18 et 20 ans, Mathieu organise ainsi des concerts et, avec des amis, crée une association qui durera 10 ans. Pendant son doctorat, il part 2 ans au Maroc pour son service militaire. Là, il enseigne la musique, organise des spectacles. De retour à Paris en 1992, et non inscrit au chômage, il continue à enseigner tout en cherchant à travailler dans la production. Il répond à une annonce du Chœur de chambre Accentus qui cherchait un administrateur pour une création de poste. Lors de l'entretien, Mathieu Oïli met en valeur sa seule expérience professionnelle vraiment sérieuse dans la location de vélo. Le Chœur dirigé par Laurence Équibey n'a, par ailleurs, aucun moyen et aucun salaire à donner et ne peut donc espérer avoir un administrateur formé. Dans un premier, Mathieu accepte de travailler 6 mois, pour une somme dérisoire afin de monter une structure professionnelle à savoir, créer une compagnie de 40 chanteurs et chercher des financements pour qu'ils se produisent dans un circuit professionnel : « c'était une aventure exceptionnelle, qui marchait très bien. J'ai eu tout loisir de me former et j'ai eu la chance de tomber sur un projet artistique très fort. Non seulement, je n'étais pas dans le milieu, mais le Chœur n'était pas connu, Laurence non plus, il n'y avait pas de moyens mais en plus on créait un nouveau genre, un instrument, au sens où il est compris aujourd'hui, c'est-à-dire, un orchestre de chambre a capella à part entière. Très professionnel, très pointu, mais, ça faisait un siècle que les compositeurs n'écrivaient plus pour eux parce qu'ils pensaient que ça n'existait plus. On était supplanté par une image galvaudée de la chorale. Donc quand on prospectait pour des tours de chant, on nous disait mais des chorales, il n'y en a plus. C'était très difficile parce que non seulement il fallait travailler sur un artiste, un ensemble mais, aussi, sur un concept. Inversement, il y a eu un juste retour des choses, c'est que le projet a pris d'autant plus d'envergure que justement on créait un concept. C'était tout à fait passionnant ». La collaboration se prolonge jusqu'en 2002, date à laquelle, Mathieu Oïli quitte son poste d'administrateur du Chœur de chambre Accentus. Parallèlement, en 1997, il crée avec un associé issu de la formation Accentus et grâce à un prêt individuel, la société de production Instant Pluriel. Cette structure juridique totalement indépendante lui permet de soutenir le Chœur en produisant ses concerts ainsi que de se lancer dans d'autres projets de production musicale. En 1999, Mathieu Oïli et Laurence Équibey fondent une nouvelle société à La Verrière, qui dispose de studios de répétition et d'enregistrement pour les ensembles et les solistes de musique de chambre. Cet outil de travail principalement destiné aux répétitions et aux enregistrements du Chœur de chambre Accentus est également loué à d'autres structures. Afin de financer cette nouvelle société, Mathieu Oïli fait appel au mécénat (France Télécom, Liliane Bétancourt,...) puis demande une subvention à la Ville de Paris. « Comme la société de production Instant Pluriel était domiciliée rue du Faubourg Saint-Denis à 25 m des Bouffes du Nord, je passais devant tous les matins et je me disais que ça serait pas mal d'organiser des concerts au Théâtre des Bouffes du Nord. Donc, à un moment donné, tant pour Accentus que pour Instant Pluriel, j'ai envoyé une lettre à Stéphane Lissner. Très brève. Fin 1999. Je lui ai dit, voilà, je souhaiterais produire un concert. Je lui ai

demandé un rendez-vous, il m'a dit oui. Il m'a dit voilà, ce qu'il faut faire. Il m'a donné le feu vert pour 5 ou 6 concerts en février 2000. Pas seulement pour Accentus. Ça s'est très bien passé. Là-dessus, je lui proposé d'aller plus loin. De faire une saison, de coproduire une saison au théâtre. Il a dit d'accord et, dans la foulée, il m'a proposé, avec Peter Brook, de prendre l'administration du théâtre. Au printemps 2000, Mathieu Oïli devient donc l'administrateur du Théâtre des Bouffes du Nord.

La participation de Mathieu Oïli au sein de l'organisation Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. s'est faite dans une double délégation : d'une part celle du « sale boulot » de coproduction, d'autre part, celle conventionnelle au sein d'un théâtre des tâches de gestion courante de l'entreprise qui reviennent à un administrateur. C'est ce que Mathieu Oïli souligne ici :

Donc, ça s'est passé d'abord dans une relation de coproduction. Et je suis toujours coproducteur de la saison musicale. Tous les concerts, c'est nous. Par rapport, à l'ensemble de la saison des Bouffes, en nombre de soirées, c'est peu. En nombre de projets, c'est dix fois plus. C'est propre aux programmations musicales par rapport aux programmations théâtrales où c'est peu de projets sur beaucoup de représentations. Quand c'est Brook, c'est trois, quatre mois. Une pièce invitée, c'est entre un mois et six semaines. Exceptionnellement, 15 jours. Un concert, on le donne 2 fois maximum. Des fois, on a une série de trois, quatre concerts par ce qu'on a vraiment quelque chose de spécifique, qui peut rester une petite semaine, mais, c'est très rare. C'est la saison musicale de musique de chambre, du jazz. Parfois il y a des chansons, par exemple, mais quand on est coproducteurs.

Les tâches d'administration du théâtre impliquent la gestion des subventions et leur renouvellement, la tenue et le respect du budget de fonctionnement.

C'est un théâtre qui existe depuis 30 ans. Stéphane était là depuis bien avant que j'arrive. Du point de vue des subventions, moi, je n'ai rien apporté là-dessus. Les subventions sont restées les mêmes. J'ai apporté des aides sur des projets spécifiques, sur les travaux. C'est pas un apport personnel c'est la charge de ma fonction. C'est à moi d'aller chercher les subventions. Elles sont attribuées au nom de Brook et du C.I.C.T. La subvention n'a pas bougé. Il y a beaucoup de sollicitations. Le tout, c'était d'augmenter la capacité d'accueil de projets, l'image et les budgets. Sans aller au-delà de mes charges. On a fait plus de soirées. Ça a impliqué des changements dans l'organisation temporelle du travail. Des changements de répartition du travail.

L'organigramme. En essayant de garder le même budget et même dans l'idéal de le diminuer. Je pense qu'on devrait arriver à le contenir. On a un budget de fonctionnement qui est très lourd. [Ça veut dire que vous voulez dégager une marge bénéficiaire plus importante ?] Oui, mais le théâtre ne fait pas vivre le théâtre. Ce sont les productions de Peter Brook et les tournées. Ce qu'on cherche c'est à maîtriser les marges déficitaires. On est producteurs et tourneurs. C'est une économie à part. L'économie de théâtre, c'est de faire en sorte que sur tous les spectacles qui sont donnés, on ne perde jamais d'argent. L'objectif, c'est ça. [Donc, ça veut dire que c'est aussi un critère dans vos choix ?] Oui. Oui. On n'achète pas de spectacle. On coréalise, généralement. Si on achète, on demande une autre garantie. Ça peut arriver dans le cadre du Festival d'Automne où on peut accueillir un spectacle. Mais c'est rarement de l'achat, on coréalise avec un minimum de garantie. [Pour *Tête d'Or*, par exemple ?]. C'était une coréalisation avec un minimum garanti. On a perdu de l'argent. L'objectif, c'est d'avoir le moins de choses possible où on perde de l'argent. Mais, ce qui n'a rien à voir avec le choix artistique. Dans les créations, on prend le risque. Cela étant, sur le papier, c'est déjà très engageant. La distribution, le metteur en scène avec qui on va travailler. Tout est très bien. Et d'un seul coup, il y a un truc qui marche pas, qui prend pas.

On le voit, la maîtrise des dépenses de fonctionnement constitue l'une des premières tâches de l'administrateur. Dans le cadre d'une entreprise de spectacles qui ne gagne de l'argent qu'au travers des spectacles de Peter Brook, la coproduction devient une activité nécessaire mais dangereuse. Compte tenu de la notoriété du lieu, la tâche de l'administrateur est cependant facilitée par une situation de service dissymétrique qui place le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. en position favorable. En effet, devant les nombreux partenaires qui sollicitent une coproduction, l'administrateur peut imposer des règles qui limitent les risques liés au financement de toute création artistique. À travers cet extrait d'entretien, on perçoit également qu'une des tâches de l'administrateur consiste en la gestion du personnel employé par le théâtre.

## **b. L'encadrement du personnel**

La notion d'encadrement du personnel ne revêt pas la même valeur pour les différents directeurs administratifs. Micheline Rozan conçoit ce travail comme un contrôle permanent du travail de ses employés mais avec une participation constante de sa part à la plupart des tâches. Les employés sont contraints d'être toujours disponibles pour la directrice. Sous sa direction, les bureaux de l'administration se trouvent dans le 8<sup>o</sup> arrondissement de Paris, entre

l'Élysée et Matignon, très loin du quartier populaire du Théâtre des Bouffes du Nord. Micheline Rozan explique la séparation géographique entre le lieu de création et le lieu de gestion par une forme de rationalisation du temps de travail, n'omettant pas de mentionner que cette division permet de faire aisément respecter un principe majeur établi par Brook à savoir, l'impossibilité pour toute personne extérieure à la troupe, d'assister au travail de répétition. Ce choix, lié également à son désir de ne pas quitter les somptueux bureaux dans lesquels elle avait emménagé lors de la fondation de sa société de production, a toutefois un coût, puisqu'il implique une flexibilité constante du personnel à l'égard d'une charge de travail saisonnière mais aussi un fort engagement dans la bonne marche du théâtre et l'accueil du public. Micheline Rozan, célibataire, impose en effet à une partie du personnel administratif un travail d'accueil du public lors des représentations. « L'engagement total » que Micheline Rozan requiert du personnel du théâtre repose sur une stimulation des motivations personnelles par le biais de compensations financières ponctuelles et proportionnelles à l'investissement. Selon elle, la proximité relationnelle entre les membres de cette petite équipe de personnes formées sur le tas explique leur soutien à cette forme d'organisation du travail. Son analyse lui permet également de valoriser cette approche en faisant indirectement allusion à la situation actuelle du théâtre, aux changements instaurés dans la division du travail et aux insatisfactions qu'ils peuvent procurer.

Les gens, je les gérais beaucoup mieux que moi ! Les salaires, c'était pas d'énormes salaires mais il y avait beaucoup d'intéressement. Chaque fois qu'un truc marchait bien, ils avaient des primes, ils étaient intéressés au résultat. Parce que je n'ai jamais voulu m'engager à payer les gens au « fixe » tout le temps plus. Au théâtre, on savait jamais de quoi l'année d'après serait faite, donc il ne fallait pas alourdir les charges fixes. En même temps il y avait prime de ceci, prime de cela. Quand Pierre-Louis faisait double tournée, ben, il sortait avec double prime de quelque chose. Quand les choses marchaient bien, on redonnait de l'argent. Je dis pas qu'on redonnait tout. On donnait suffisamment pour qu'ils soient tous très contents. Je crois. Ils râlaient parce que j'étais quelqu'un de difficile souvent, que j'engueulais un peu les gens. Mais je les engueulais rarement à mauvais escient et au moins ils avaient l'impression qu'on s'occupait d'eux. Toujours mieux que quand on est anonyme dans une organisation. La structure était petite et qu'il y avait pas tellement de monde. Il y en avait quand même un petit peu mais on connaissait tout le monde très bien et ils étaient là depuis longtemps et qu'on suivait un peu leurs évolutions.



« L'engagement total » que la directrice attend du personnel est lié, selon elle, à la nécessité d'éviter toute insatisfaction de la part d'un public très nombreux et qui, dans son ensemble, n'était pas du quartier. L'accueil avant le spectacle est le point fort des interactions entre le personnel du théâtre et le public. Cependant, la présence de l'administratrice, en dépit de la tension qu'elle fait peser sur le personnel, constitue également une aide dans l'accomplissement des tâches<sup>126</sup>. Cette volonté de toujours contrôler le travail effectué par ses employés conduit Micheline Rozan à prendre part aux moindres aspects de la gestion du personnel (recrutement, salaires). L'administrateur prenant plutôt en charge, au début, l'accueil des spectacles invités. Elle s'occupe tout spécialement de la négociation des contrats des comédiens. Formée à l'administration d'un théâtre au TNP au sein d'une équipe restreinte placée sous la direction d'un administrateur qui, parce qu'il recourt à des méthodes novatrices, encadre de près les tâches de ses agents subalternes, Micheline Rozan a appris à définir son travail d'encadrement comme impliquant une participation. Stéphane Lissner, pour sa part, a une conception différente du travail d'encadrement. Il considère que la gestion du personnel relève du travail de l'administrateur et se concentre, quant à lui, sur d'autres tâches.

Je négocie quasiment tous les contrats de production et de coproduction [pour les spectacles de Brook]. Pas tous les comédiens, mais la plupart du temps, oui. Enfin, les grandes bases. Pas tout, mais, j'ai quelqu'un pour ça. [Mathieu Oili] finit le travail. C'est vrai que c'est plutôt moi pour certains acteurs parce qu'ils veulent que ça soit moi. Mais, c'est pas tellement important de faire des contrats d'acteurs. À partir du moment où il y a en enjeu intellectuel vis-à-vis de Brook, où il y a un enjeu philosophique, il y a un enjeu artistique, c'est moi. Il y a des acteurs qui sont engagés où il n'y a pas d'enjeu. Non pas qu'il n'y ait pas d'enjeu pour eux, mais il n'y aura pas le même enjeu vis-à-vis de Brook, vis-à-vis de la troupe. En général, je ne le fais pas. Je suis très occupé.

Dans son appréhension du travail de direction, Stéphane Lissner a donc introduit une hiérarchie. Il limite son travail aux contacts avec les personnes de statut égal au sien ou qui ont une importance en regard de la seule personne de l'organisation à laquelle il reconnaisse un statut supérieur : Peter Brook.

---

<sup>126</sup> Ce comportement est à comparer à celui du surveillant de salle habile décrit par William Foote Whyte dans son analyse du fonctionnement d'un restaurant. WHYTE, W., F., « The Social Structure of the Restaurant », *op. cit.*.

Il y a des hiérarchies dans les rôles. Il y a rôle A,B,C. On voit à peu près la taille du rôle. Tout ça je définis ça avec Brook. Une fois que j'ai bien compris ce qu'il veut, ce qu'il ne veut pas. Des relations, des choses compliquées entre les être humains, il y a tout un mélange de choses. Après en gros on fait un schéma et on essaie, en gros, de rester dans le schéma qu'on a envisagé, avec des fourchettes. Mais, on y arrive. Ici, les choses ne sont pas comme ailleurs. D'abord, il y a l'histoire du C.I.C.T. qui a 25 ans. Il y a des piliers dans cette histoire. [Ray Burgess], [Shigekuni Honda], [Soumaoro Kanté], [Raoul Chénabi], bon là [sur *Tierno Bokar*], il n'y est pas, mais il y a des piliers dans cette histoire. Il y a des habitudes. Il y a des rôles dans l'équipe. Mais tout ça, c'est des non-dits. C'est comme une petite société, chacun joue son rôle, sa place est différente. Il y a celui qui rassure, il y a celui qui emmerde, il y a le séducteur. Il y a celui qui a des problèmes de fric toute la journée. Il y a celui qui a tout le temps des emmerdements, je ne sais pas... Ils ont des personnalités. Il y a beaucoup de paramètres. Je dirais que les paramètres humains sont plus exacerbés chez Brook qu'ailleurs et que vous ne pouvez pas ne pas avoir beaucoup parlé avec [Soumaoro] si vous voulez lui parler. D'ailleurs, [Soumaoro] ne parle qu'avec moi. Son chef, c'est moi. Son chef, au sens noble du terme, son lien de travail. Et puis il faut comprendre un peu l'Afrique. Un peu... je suis loin de comprendre, loin de là. C'est plus subtil qu'avec les Européens.

Le travail d'encadrement du personnel artistique de Stéphane Lissner s'effectue donc dans un cadre bien délimité qui est celui des formes spécifiques d'organisations mises en places depuis de nombreuses années. En-dehors de quelques comédiens, la tâche ingrate de la gestion du personnel est donc laissée à Mathieu Oïli arrivé au moment de la mise en place de la réforme concernant la réorganisation du temps de travail.

Les trente-cinq heures. Ça a été, beaucoup d'emmerdes. Ce que ça apporté, concrètement... je suis tout à fait pour, former, inventer des solutions, et tout ça. Sans a priori. Ça a apporté beaucoup d'emmerdes. Il y a encore beaucoup de gens ici, parce qu'ils ont une autre culture, une autre tradition, qui n'ont pas compris. On s'y est mis à plusieurs, des professionnels, pour expliquer le système même de l'annualisation. Les 35 heures, ça se compte pas seulement en heures. On a fait le choix qu'on nous incitait à prendre dans le cadre de notre activité culturelle, donc l'annualisation. Hormis, pour nous, en termes de gestion, le travail supplémentaire, des conflits qui se sont accentués et qui n'ont pas été dans l'intérêt du théâtre. Avant l'annualisation, le personnel du café, la technique, travaillait au rythme du théâtre, donc faisait beaucoup moins d'heures qu'il était censé faire parce qu'on lui demandait pas de ne pas être payés les jours où ils ne travaillaient pas. Avec l'annualisation, bien sûr, ils ont

travaillé plus. Vous avez des permanents au café, ils travaillent quand le café est ouvert. Ils ne travaillent pas pendant un mois et demi parce que Brook répète. Pendant un mois et demi, ils sont payés. Ben, nous, on leur fait rattraper leur mois et demi. Donc, ils travaillent plus. Socialement, ça n'a apporté de changement réel que à une certaine catégorie de salariés, non cadres, qui travaillaient plus qu'avant. C'est notre bilan, ici. Mais, on a respecté, bien sûr, tout ce qu'on nous a demandé. Conventions, accords. C'est l'inspection du travail, on a fait tout réglo. Tout ce qu'ils nous ont demandé. [L'organigramme. Il n'y avait pas d'organigramme ?] Il y a toujours un organigramme. [Pas sur les jaquettes des brochures !] Ça a été demandé à une époque.

Confronté dès son arrivée à une situation potentiellement conflictuelle, le bilan que dresse Mathieu Oïli est similaire à celui établi au sein des théâtres nationaux, premières structures à avoir signé un accord avec les représentants du personnel sur l'entrée en application des lois Aubry sur la réduction du temps de travail (RTT)<sup>127</sup>. Mathieu Oïli interprète principalement les conflits survenus après sa nomination comme étant liés à l'introduction de la RTT.

Au tout début, quand on l'a installé, il y a eu des conflits avec toutes sortes de personnes. Des personnes qui ne sont plus là. Qui sont parties d'elles-mêmes ou dont on s'est séparé. Ça a rajouté des problèmes dans le rapport au travail, dans la compréhension. Il y a eu des problèmes de communication aussi. Il y avait beaucoup de causes, mais ça a été un déclencheur. Je pense que c'était quand même lié aux 35 heures. Ça n'a apporté aucune embauche. Il faut déjà des besoins et il faut qu'il y ait des finances. Soit on était un organisme subventionné et le coût était couvert, et on est tranquille, soit, on avait une activité commerciale, lucrative et c'est pas non plus le but du lieu. On est dans une situation intermédiaire qui ne favorise pas...

Les conflits avec le personnel ont donné lieu à trois licenciements.

Pour ce qui est de la mise en scène et de la production (ou coproduction), la répartition des tâches entre les directeurs est donc bien établie et sans chevauchements possibles. Il est, cependant un domaine où les responsables de l'entreprise se partagent les tâches : il s'agit de la direction artistique.

---

<sup>127</sup> La mise en application de ces lois (entrées en vigueur le 1<sup>er</sup> avril 2001) a souligné des différences catégorielles majeures et un coût budgétaire initial élevé. Dans ces structures subventionnées, elle a cependant permis la création de postes.

### C. Le territoire flou de la direction artistique

La direction artistique d'un théâtre consiste principalement dans les choix de programmation de certains spectacles pour chaque saison. Comme nous l'avons vu, Peter Brook dispose du pouvoir de décision initial puisque la représentation de ses spectacles constitue le pivot autour duquel viennent s'assembler les autres spectacles. Le calendrier étant, en effet, construit autour des longues périodes de représentation des pièces du metteur en scène. Lorsqu'elle était codirectrice, Micheline Rozan choisissait quelques spectacles par an pour compléter la saison<sup>128</sup>. Lorsque Stéphane Lissner arrive, son passé de directeur du Châtelet et sa situation de directeur du Festival d'Aix-en-Provence le conduisent tout naturellement à programmer des concerts de musique classique.

Je me suis attelé à la programmation théâtrale et musicale... C'est-à-dire que j'ai introduit la musique, qui n'existait pas. Voilà ! J'ai fait la programmation du théâtre. Je me souviens, j'ai commencé avec trois week-end musicaux. Bach, Beethoven et Mozart. J'avais fait trois week-end, j'avais invité tous mes amis. Il y avait Gustav Leonhart, Brigitte Engerer... Il y avait tous ces musiciens qui étaient là pendant trois week-end, c'est là que j'ai commencé.

Ce faisant, le directeur revendique une décision artistique puisqu'il est seul maître de ces choix. La présence d'un administrateur également producteur modifie quelque peu ce monopole. L'initiative des choix de concerts que Mathieu Oïli coproduit devenant son apanage.

Sur ce qui est de la programmation aux Bouffes en coproduction, je prépare et j'en parle bien sûr à Lissner et à Brook. Sur la location, bien sûr, on en parle. Eux-mêmes proposent des choses, même en musique. Ça circule beaucoup. C'est leur théâtre. Le fait de participer ne suffit pas à imposer. Et puis, ça ne m'intéresserait pas du tout. C'est leur outil, et c'est normal. Mais, dans les faits, ils me laissent beaucoup...

---

<sup>128</sup> Avec des compagnies telles que le Skarabaus de Munich pour *L'Opéra de quatre sous* de B.Brecht, la Compagnie Jérôme Deschamps pour *La famille Deschiens*, la Royal Shakespeare Company avec *Titus Andronicus*, la compagnie Cheek by Jowl avec *As You Like it* puis *Le Cid*, ou des metteurs en scène (Hortense Guillemard et François Marthouret avec *Hamlet*, Gabriel Garran pour *Le bal de N'dinga*, Raoul Chénabi avec *Dom Juan* et *Histoire de Marie*, Stéphane Braunschweig pour *Le Marchand de Venise*, par exemple. La programmation a parfois également compté des spectacles de danse (La Compagnie Carolyn Carlson, Le Four Solaire, entre autres), des récitals (Jean Guidoni, Zizi Jeanmaire, Hélène Delavault, Angélique Ionatos, Ute Lemper, Régine, Herbie Hancock, des concerts de musique classique Marius Constant, Patrice Fontanarosa, l'Ircam), ou de chants et musiques du monde (Ben Zimet, les Aborigènes d'Australie, musiques traditionnelles d'Afrique du Sud, Sarafina, musique traditionnelle persane).

La programmation des Bouffes du Nord s'enrichit donc d'une quarantaine de concerts. Tout particulièrement, des récitals de piano, de la musique de chambre et des ensembles vocaux dont l'administrateur assume en partie la responsabilité financière en tant que coproducteur. Celui-ci nous apprend qu'en l'absence d'implications financières pour la société Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., la décision artistique en matière de programmation fait l'objet d'une concertation. Comme à l'époque de Micheline Rozan, Stéphane Lissner dispose également, aux côtés du directeur artistique en titre, d'un pouvoir de décision artistique en matière de choix théâtraux.

[Donc, l'objectif pour vous, d'emblée, c'était d'introduire la musique dans ce théâtre ?]

Non, non. L'objectif, c'était de travailler avec Brook. Pour préparer les spectacles avec lui, produire les spectacles avec lui. J'en ai fait pas mal depuis. Donc produire les spectacles, c'est le conseiller en fonction de ce qu'il me demande. Moi, je suis là pour répondre en fonction des demandes, je ne suis pas là pour lui dire ce qu'il faut faire. La grande programmation théâtrale et musicale, c'est moi qui la fait. Je lui suggère les choses. Lui, parfois, il a des envies. Par exemple le *Dibbouk*, là, qui arrive, c'est lui qui a voulu le faire. C'est lui qui le voulait. Le *Roberto Zucco* ou le *Misanthrope*, c'est moi. Si l'on peut dire c'est lui ou c'est moi...

La prise de décision en matière de programmation se fait, cependant, dans un cadre spécifique et en fonction de certaines contraintes. C'est ce qu'indique Mathieu Oïli en citant une situation d'accueil de spectacle spécifique et qui n'engage pas la responsabilité financière de l'établissement.

Quand c'est de la location, c'est le cas pour Carla Bruni, on n'est pas coproducteurs. C'est elle qui loue. Il se trouve qu'en tant qu'administrateur, je peux être amené à louer le théâtre et à essayer de préserver l'image, en accord avec Brook et Lissner, du théâtre. Donc, c'est sûr que même à la location, il faut faire attention à ce qu'on fait. On a développé là, l'image plus chanson, mais il ne faut pas le faire n'importe comment. Entre Les Têtes Raides, Arthur H. et Carla Bruni, on est avec des artistes, pas marginaux... Carla Bruni, c'est son premier concert, elle a eu énormément de succès en disque, c'est très risqué. C'est des concerts fragiles. C'est une semaine fragile. Les Têtes Raides, c'est des artistes qui remplissent un mois et demi les Bouffes, 500 sièges par soir, en plein de mois de juillet quand il n'y a, soit disant, plus personne, et qu'on ne voit jamais nulle part dans les médias. Et ils ont fait des choses qui étaient totalement en respect avec le Théâtre, avec l'espace. Un imaginaire qui correspond aux Bouffes.

La définition du lieu soulignée par l'administrateur comme un des critères majeurs de choix, ne s'applique pas uniquement à la situation de location décrite ici mais également à tout spectacle coproduit, qu'il soit musical ou théâtral. Fort de son expérience aux Bouffes du Nord, Stéphane Lissner en tire une règle générale en matière de décision artistique.

La grande faillite de beaucoup de festivals et de théâtres, c'est de ne pas comprendre que le lieu est aussi important que l'artiste. Que la personnalité du lieu, l'influence du lieu est déterminante sur le spectacle. Les Bouffes c'est un théâtre que j'appellerai... qui sublime et qui assassine. C'est un théâtre qui a un double comportement, c'est-à-dire que si le spectacle est vraiment bien, le théâtre va sublimer le spectacle. Si le spectacle est pas mal ou moyen, il va le flinguer. C'est un théâtre qui ne supporte pas beaucoup la médiocrité. C'est un théâtre qui est très en phase avec la salle. Il y a une connexion naturelle et violente qui fait que la musique passe très bien et que l'acoustique est bonne en plus. Il y a des décors, des espaces et tout ça, dont le théâtre ne veut pas. C'est un théâtre qui est très fort. C'est un théâtre qui a une vraie personnalité d'autodéfense. Donc il y a un répertoire et une façon de faire du théâtre dans ce théâtre qui ne conviennent pas et d'autres voies qui conviennent. Par exemple, *Zucco*, indépendamment du fait que j'avais commencé ma collaboration avec Galvario, je pense que *Roberto Zucco*, je pense que cette pièce, c'est vraiment une pièce pour les Bouffes du Nord. Je pense que le sujet, l'état du théâtre, la violence et la tendresse du théâtre, le côté délabré, fin d'une histoire et même densité de personnalité, tout ça... Je pense que pour *Roberto Zucco*, c'est juste. Je ne me suis pas trompé. On aime ou n'aime pas, mais je ne me suis pas trompé sur la relation entre la pièce et le théâtre. C'est vrai pour Shakespeare, aussi. Ça marche. Il y a quelque chose qui fait que des personnages peuvent surgir, des scènes peuvent se succéder, il y a quelque chose dans la... c'est des intuitions.

La définition du lieu que nous offre Stéphane Lissner rejoint celle établie par Howard Becker. Celui-ci considère qu'un lieu est « avant tout, un lieu physique : un bâtiment (ou l'une de ses parties), ou un espace délimité à ciel ouvert. Mais c'est aussi, un lieu physique qui a été socialement défini. Défini en termes des usages sociaux qu'on en attend, du type de personne dont on pense qu'il le fréquentera et prendra part à ses activités, et de par les accords financiers qui sous tendent l'ensemble. Défini également par un contexte social plus large qui fournit à la fois des occasions et des limites à ce qui peut se passer »<sup>129</sup>. Cette vision du

---

<sup>129</sup> In BECKER, H., S., « Jazz places », <http://home-earthlink.net/~hsbecker/places.html> p.2.

Théâtre des Bouffes du Nord en tant que lieu définissant une esthétique spécifique et donc un critère dans la prise de décision des responsables est totalement endossée par l'administrateur.

En ce moment, je refuse beaucoup de projets Théâtre-Musique. Parce que beaucoup de musiciens, que ça soit en baroque... viennent avec des comédiens et c'est le piège complet, ici. Un projet musical théâtralisé sur une scène permet beaucoup plus d'imperfections qu'une pièce. A priori tous les musiciens ont envie de faire des projets comme ça et sauf grande exception, ils passent toujours à côté. Ça ne marche pas artistiquement, ça marche peut-être au niveau du public mais, c'est pas des réussites comme les ensemble en question qui font quelque chose de sublime. Je pense que la grande force de ce théâtre, c'est de mettre en scène la musique. De mettre en scène le concert. Il est peut-être intéressant de se mettre en scène théâtralement dans une salle de concert, parce que du coup, il y a une distorsion entre le cadre strictement musical, le récital qui a tout un usage de traditions, la queue de pie, la disposition de l'orchestre, le salut et quand on apporte quelque chose de différent dans ce cérémonial, forcément, ça prend du sens et la simple différence est déjà un gage de qualité. Vous faites l'acteur dans un théâtre, il y a quelques traces sur les murs. C'est pas évident. À moins d'être très, très bon. D'être un comédien mais pas un musicien qui joue la comédie. Ça, ça fait partie du type de projet qu'on peut refuser, pour des raisons purement artistiques. Des choses que moi je jugeais pas très modernes parce que un peu passées, pas très intéressantes parce que rien de neuf. Un projet qu'on a vu 50 fois et qu'on retrouve aux Bouffes, ce n'est pas très intéressant. Ça ne veut pas dire qu'un groupe ou un ensemble qui passe ailleurs ne puisse pas passer aux Bouffes. Si il y a une véritable légitimité à passer aux Bouffes. Si c'est un projet qui épouse totalement les formes du théâtre, pourquoi pas. Ce n'est pas le fait qu'il ait été joué ailleurs. Voilà, il y a une question de rapport au lieu. On nous propose Migenes Johnson pour faire un tango ou des choses comme ça, non. Bien sûr, c'est un spectacle qui va attirer 3000 personnes. Mais, il vaut mieux le mettre dans des salles où l'on fait de l'argent. Ce n'est pas quelque chose qui s'adapte aux Bouffes.

En résumé, on peut donc dire que pour Stéphane Lissner et Mathieu Oïli, pour être programmé aux Bouffes du Nord, un spectacle doit être la création d'un artiste dont la notoriété ne repose pas sur des circuits commerciaux, s'adresser à un public restreint (en quantité et en qualité), comporter une scénographie qui valorise le lieu et soit valorisée par lui. Les critères de jugement artistique dont se revendiquent les différents directeurs reposent en fait sur la construction progressive d'une esthétique propre au Théâtre des Bouffes du Nord.

## **Section II. L'esthétique des Bouffes du Nord**

« Un espace est plus qu'un foyer, c'est en grande partie l'identité d'un théâtre. L'espace que l'on trouve limite le travail que l'on peut y faire. »<sup>130</sup>

Howard Becker, Michal McCall et Lori Morris ont souligné l'importance de l'espace dans le travail théâtral en montrant la manière dont celui-ci contraint la façon de faire du théâtre et dont il agit sur l'obtention et l'utilisation des ressources financières. Aux Bouffes du Nord, le lieu est également un élément de l'esthétique de l'entreprise. Selon Howard Becker, une esthétique est « un moyen pour les participants à un monde de l'art de les rattacher à la tradition de cet art qui les autorise à réclamer les ressources et les avantages dont disposent normalement les personnes qui produisent cette sorte d'art. Une esthétique solidement étayée guide dans leur travail ceux qui prennent directement part à la production d'œuvres d'art précises en constituant un cadre permanent de référence aux décisions qu'ils prennent et qui, progressivement, confèrent à l'œuvre son caractère définitif »<sup>131</sup>. Esthétique et politique de gestion sont donc étroitement liées. Dans ce vieux théâtre délabré mais sécurisé, Peter Brook et Micheline Rozan vont mettre en pratique une politique distinctive qui vise à faire du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., un théâtre populaire expérimental. Cette politique se fonde sur des choix esthétiques spécifiques liés à l'exploration des éléments nécessaires à l'événement théâtral et en particulier les interactions (entre le metteur en scène et les comédiens, entre ces derniers et des publics variés, avec l'espace, avec les éléments qui peuvent soutenir l'acte dramatique), ainsi que sur une politique de gestion particulière au service de la création et de la représentation.

### **I. La force visible du temps**

Situé à la limite extérieure du 10<sup>e</sup> arrondissement de Paris, près du métro aérien, le théâtre donne sur un terre plein et est desservi par une station de métro. La façade en pan coupé est celle d'un immeuble d'habitations bourgeoises d'architecture post-haussmannienne. Seule l'enseigne extérieure écrite à la peinture matte et qui surmonte une grande porte bâtarde à

---

<sup>130</sup> BECKER, H., S., MCCALL, M., M., MORRIS, L., V., "Theatre and Communities: Three scenes", *op. cit.* p. 109.

<sup>131</sup> In BECKER, H., S., *Les mondes de l'art*, *op. cit.* pp. 148-149.



double battant de bois signale la présence d'un théâtre dans ces murs que nul élément d'architecture ou de décoration ne laisse transparaître (pas de marches, de perron, de péristyle, de fronton, d'enseigne lumineuse, d'affiches de spectacles). Sur la gauche, un café dont la petite véranda, datant des années 1980, forme un cube de verre et d'acier qui avance sur le terre plein et est surmontée d'une enseigne blanche sur laquelle le nom « Bouffes du Nord » apparaît en lettres d'un brun parisien. Le programme des spectacles de la saison, toujours dans les teintes rouges orangées, est affiché derrière la vitre. Le mot « Théâtre » s'inscrit en lettres capitales blanches sur fond roux sur le panneau de bois peint placé en linteau. C'est par cette porte que le public a longtemps accédé à la salle. Il passe aujourd'hui par un hall de larges proportions situé à l'emplacement d'un ancien magasin de farces et attrapes aux vitrines biseautées et aux boiseries style « nouille » années 1920 peintes en un gris tirant sur le bistre. Cette salle donne sur l'ancien hall central, plus petit, doté d'un court escalier de marbre en haut duquel se trouve une porte à quatre battants ouvrant sur un couloir de desserte semi-circulaire aux murs de briques réfractaires. Dans le hall, deux comptoirs font face à la porte d'entrée sur rue. L'un d'entre eux, surélevé, sert au contrôle (retrait et vente des billets), l'autre, en retrait, à la vente de publications ou de disques. Depuis le couloir, on accède à la salle par deux portes à battant de couleur brun parisien situées chacune à un bout du couloir. Une autre porte à deux battants fait face à l'accès principal, mais ne sert pas à l'entrée du public dans la salle. En dépit de cet anonymat de façade, le Théâtre des Bouffes du Nord est un lieu de spectacle et une scène renommée de la vie théâtrale parisienne. Bien plus encore, au-delà de l'engouement que suscitent les spectacles, le lieu est l'incarnation de la démarche artistique de Peter Brook qui, en 1974 avec l'aide de sa co-directrice Micheline Rozan, lui redonna vie. Pour les amateurs de théâtre avertis, ce lieu, ou plus exactement, la salle, constitue un espace théâtral unique alliant la possibilité de découvrir une production artistique spécifique à l'occupation d'un lieu choisi délibérément pour son adéquation à la démarche artistique revendiquée. La salle n'est pas, pour autant devenue, en soi, un monument à visiter, mais son architecture intérieure, sa décoration et surtout son aménagement en font le prototype patenté et symbolique de l'osmose entre un metteur en scène, des spectacles et un espace scénique.

11h00. Quatre jeunes Coréens entrent dans le bureau de location. Lorsque je suis arrivée, je les ai vu se photographier sous l'enseigne du théâtre. Ils auront déjà quitté la France lors des représentations d'*Hamlet* et demandent à visiter le théâtre. Ils

parlent anglais. Je traduis. Izabela téléphone à Anne pour lui demander si cela est possible. Celle-ci donne son accord et Laure les conduit à l'intérieur.

*Notes d'observation, 25 septembre 2000*

La réussite est expliquée par une forte volonté de convaincre du bien fondé du projet et de la spécificité de l'occasion ainsi que par un travail intense et une lutte de tous les instants. Au travers de la présentation de Micheline Rozan on perçoit également son indéniable connaissance du fonctionnement de la politique publique française, le rôle des accointances et un certain sens de l'opportunité qui ne transige pas avec les principes.

Parce que les demandes de subventions sont des contraintes ou en tout cas de perte de temps. Fallait bavasser, raconter. On devait rendre des comptes tous les ans, mais on avait affaire, rue Saint Dominique, à l'époque, à des gens qui étaient super charmants et super là pour aider plutôt que pour bloquer. Alors là, peut-être qu'aussi mon passé au TNP, patati patata, a joué. C'est pas sûr que ça se passerait aussi bien avec quelqu'un qui sortirait de son chapeau et qui arriverait d'Angleterre ou d'Amérique. J'avais compris comment on maniait les pouvoirs publics en France. C'est-à-dire, 1, ne pas leur demander d'argent pendant qu'on faisait de la recherche, juste le lieu. Avec un contrat qu'on s'engageait à respecter et après juste, des sous et quand ils avaient donné des sous grâce à Guy... Michel Guy n'aurait pas été nommé ministre en 74 par Giscard d'Estaing ou secrétaire d'Etat, on se serait certainement pas établis aussi bien et aussi vite. Il se trouve que c'était un copain, qu'il avait demandé à Brook de faire son *Timon d'Athènes*, et que donc pour le premier spectacle qui a été créé aux Bouffes le 15 octobre 1974, pour le Festival d'Automne, Michel Guy était devenu entre temps ministre. Alors, il est évident que c'était un bébé à lui, il était très content, ça c'est très bien arrangé.

Si les principes d'aménagement sont, certes, contingentés par l'étroitesse du budget, ils sont également dictés par le choix de Micheline Rozan et de Peter Brook de valoriser les caractères architecturaux qui permettent la mise en pratique de la notion de « théâtre moyen de rencontre » ainsi que de ne pas masquer le caractère et l'histoire propres au lieu. Le lieu devient l'emblème d'une esthétique théâtrale redéfinie depuis quelques années par le metteur en scène et qui repose sur certains principes. Aux yeux des directeurs, la salle offre les avantages d'une scène élisabéthaine favorisant la proximité entre les comédiens et le public et donc ce que Peter Brook appelle l'immédiateté du théâtre<sup>132</sup>. En laissant ressortir la marque

---

<sup>132</sup> Dans son ouvrage intitulé *The Empty Space* et publié en 1968, Peter Brook présente une typologie du théâtre en quatre catégories : le théâtre mort, le théâtre sacré, le théâtre brut et le théâtre immédiat. Cette dernière

du temps, la connotation de dégradation s'estompe et se charge d'une dimension positive<sup>133</sup>. Le lieu en devient « vivant » car il n'est pas figé dans une esthétique précise qui s'imposerait étroitement au spectacle créé dans la salle, mais offre plutôt les conditions d'une interaction féconde entre la pièce et son espace de création. Par ailleurs, comme nous l'avons vu plus haut, l'absence de décoration qui détourne l'attention suscite l'interaction avec le public ainsi qu'une certaine forme de concentration du fait de l'existence d'un « espace vide » qui laisse libre cours aux interprétations des comédiens et des spectateurs. Enfin, l'absence d'un décor majestueux supprime la solennité qui s'impose d'ordinaire aux théâtres à l'italienne richement décorés. Au-delà des nouvelles conventions de rapport à la salle de théâtre, cette esthétique permet, du fait du budget de fonctionnement réduit qu'il implique, de restreindre la dépendance à l'égard d'un seul bailleur et donc de disposer d'une plus grande liberté d'action dans les choix artistiques et la politique de gestion.

Ce qui fait la particularité du Théâtre des Bouffes du Nord, c'est d'abord son architecture extérieure. Le théâtre est logé au cœur d'un immeuble d'habitation et les éléments conventionnels de la signalétique du lieu théâtral sont absents. Aucun autre théâtre parisien ancien ne connaît un tel anonymat de façade dans un quartier de commerce et d'habitations. Sa particularité vient également de ce que ce soit un lieu qui suscite, par son architecture et sa décoration intérieures, de nombreuses interrogations. En effet, du fait que son identification et sa fonction première ne soient pas toujours immédiatement reconnaissables et que le lieu soit assimilé à un créateur, le Théâtre des Bouffes du Nord a généré, et continue de générer, un mythe sur ses origines autant que sur son histoire plus récente.

La singularité de l'aménagement intérieur suscite, auprès du public, des questions sur la fonction première du bâtiment (comme l'indiquent les quelques réflexions notées avec exactitude lors de différents types de représentations et qui seront détaillées plus loin dans la partie concernant le public). Avant et après le spectacle, une petite partie du public manifeste physiquement sa curiosité à l'égard de la salle. À chaque spectacle, deux ou trois personnes se relèvent, une fois leur place attribuée et marquée d'un vêtement laissé à l'emplacement

---

catégorie représentant le type de théâtre que le metteur en scène préconise car il permet l'actualisation de la relation entre les comédiens et les spectateurs dans la représentation. BROOK, P., *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Points Essais, 2001 [1968], J'ajouterais ici, que cela rejoint la notion « d'invisible » à laquelle P. Brook fait référence dans un entretien donné récemment (« Ce qui m'intéresse, c'est l'invisible », *Télérama*, 15 janvier 2003, pp. 70-72).

<sup>133</sup> Pour un homme comme P. Brook, imprégné de références aux traditions orientales, on peut rapprocher cette démarche de la notion japonaise de « *sabi* » qui désigne le goût pour les objets portant la marque du temps. Celle-ci symbolisant alors, l'éveil moral de celui qui trouve la sérénité dans la compréhension du passage du temps.

affecté. Elles se déplacent, vont vers le centre de la salle, devant le praticable<sup>134</sup> ou le tapis de scène, lèvent les yeux, contemplant le plafond et ses décorations métalliques, s'approchent des murs et vont même parfois jusqu'à les toucher. Toutefois, ce sont surtout les réflexions glanées parmi le public des spectacles qui traduisent le mieux la nécessité pour une partie du public de trouver des explications historiques à la nature d'un lieu qu'il a du mal à reconnaître et pour la compréhension duquel il doit s'en tenir à des éléments visuels comme la forme quasi circulaire, l'état d'apparente décrépitude et la couleur des murs. Les spectateurs étonnés ont construit eux-mêmes leurs explications. Celles-ci s'appuient sur le caractère semi-circulaire de la salle et l'absence de scène qui renvoie à d'autres lieux ayant ces caractéristiques: « En fait, c'était un manège de chevaux avec des écuries autour » ; « Ah oui, c'est vrai tu m'avais dit que c'était un cirque. Ça devait être un très beau cirque ». Parfois, sur des éléments architecturaux plus insolites : « J'ai des amis architectes qui, lorsqu'ils ont vu cette salle, m'ont dit qu'ils n'avaient jamais vu ça. Ils expliquent la présence de ce cadre de scène par l'existence d'une ancienne porte de Paris avant la construction du théâtre. ». Souvent se sont les couleurs et l'état du bâtiment qui guident les interprétations :

\_ C'est très ancien ici, c'est quelle époque ?

\_ XIX°.

\_ Oh, je pensais que c'était beaucoup plus vieux !

\_ Ce qu'on voit maintenant est du XIX° mais en fait, le théâtre est beaucoup plus ancien. Ça remonte au Moyen Age.

\_ Ah !

Propos en situation, décembre 2001

Les références architecturales classiques qui permettent de reconnaître qu'un lieu a, dès sa construction, appartenu à la catégorie des théâtres sont masquées. L'absence d'éléments de décoration, traditionnellement utilisés dans les théâtres construits avant le vingtième siècle est, comme nous allons le voir, à l'origine des interrogations et de la variété des explications rencontrées. Les questionnements sont toutefois, renforcés par l'état d'apparent délabrement de la salle combiné à l'existence d'éléments de décoration habituellement utilisés dans d'autres lieux. Ainsi le théâtre remet-il en question bon nombre de conventions architecturales et de décoration qui régissent habituellement les salles de spectacle de la fin du XIX° siècle et ce pour trois raisons : leur originalité, leur absence et leur réinterprétation.

---

<sup>134</sup> Praticable : (1835) décor où l'on peut se mouvoir.

Outre une configuration générale originale qui ne permet pas l'identification immédiate, la salle se caractérise par l'absence de certains des éléments traditionnels de l'architecture et de la décoration théâtrales présents aujourd'hui encore dans des salles construites à la même époque (telles que l'Opéra Garnier et l'Odéon). Les remarques d'une partie du public devant ces éléments traduisent un étonnement et tout aussitôt l'expression d'un goût : « C'est génial ! J'adore ce lieu ! » ou bien, « C'est toujours le même taudis ? » ou encore, « Ah ! C'est un drôle de théâtre ! »

Le public non averti et qui se rend pour la première fois dans ce lieu est frappé par l'absence de plateau. Il n'existe pas de dénivelé entre le parterre et la scène. Le sol peint en noir est fait d'une seule dalle de béton coulée au niveau du couloir semi-circulaire qui dessert la salle. Ainsi la délimitation entre la scène et le parterre, la cage de scène <sup>135</sup>, disparaît. Un cadre de scène existe, mais il n'est pas assorti d'un manteau d'Arlequin et n'abrite pas la machinerie qu'il est censé masquer dans les salles à l'italienne. La scène n'est pas non plus délimitée par un rideau de scène. Cette configuration revendique une proximité physique du public et des comédiens qui prétend introduire une signification sociale distincte de la traditionnelle dichotomie comédien/spectateur. En effet, les premiers rangs de spectateurs se trouvent à moins d'un mètre d'une scène qui, dans les spectacles de Peter Brook, n'est délimitée que par la présence d'un tapis. Situés au même niveau, spectateurs et comédiens ne disposent plus des éléments habituels de différenciation de statut social. Le comédien, descendu du piédestal sur lequel le place la traditionnelle scène surélevée se trouve placé sur un pied d'égalité avec le public. La suppression de la distance physique entre le comédien et le spectateur supprime une des barrières classiques à la perception de l'individu qui se trouve derrière le rôle. La nouvelle accessibilité du comédien peut alors signifier pour le spectateur la possibilité d'une interaction. Parallèlement, elle permet au comédien de ressentir les réactions du public de façon plus directe. Les interactions entre acteurs et spectateurs sont donc susceptibles d'être à double sens. Le comédien n'est pas seul à perdre la protection créée par la séparation de l'espace. Il est susceptible de s'immiscer également dans l'intimité perdue du spectateur que l'obscurité de la salle ne protège plus <sup>136</sup>. L'analyse des interactions entre les spectateurs et les comédiens ou interprètes sur scène, nous permettra de mesurer la portée de cette esthétique de la proximité.

---

<sup>135</sup> Cage de scène : espace qui limite la scène, à savoir l'emplacement où les acteurs paraissent et qui d'ordinaire est surélevé par rapport au parterre (rez-de-chaussée d'une salle de théâtre).

<sup>136</sup> Les spectacles de Brook n'utilisent pas ou peu « le noir » pour indiquer la rupture entre le spectacle et ce qui se déroule dans la salle avant et après la représentation.

À l'absence de distinction entre le proscenium et la salle s'ajoute une décoration spécifique qui crée également une rupture tant avec les classiques salles de théâtre à l'italienne et les salles contemporaines de spectacle. Le rouge garance, le blanc crème et l'or, teintes traditionnellement utilisées dans la décoration des salles de théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle, et d'ordinaire présents respectivement dans les tissus de velours, dans la peinture des murs et, dans les stucs, plâtres et pâtisseries d'ornement, ont disparu. Les grands lustres qui surplombaient la salle sont absents.

Si la salle à l'italienne, conforme aux conventions du genre, n'est pas aisément reconnaissable dans son architecture et sa décoration et conduit le public à s'interroger sur la nature du lieu, ces interrogations sont renforcées par l'interprétation nouvelle de certains éléments conventionnels. Les travaux de rénovation successifs entrepris depuis 1974 ont permis de rendre cet espace, laissé à l'abandon pendant 22 ans, capable d'accueillir un public tout en laissant au spectateur la possibilité de percevoir les marques des ans et de son histoire, lointaine et plus récente, sur le lieu lui-même. L'alliance de couleurs et d'éléments de décoration en décalage avec les traits caractéristiques de la salle à l'italienne ainsi que la mise en évidence des signes de décrépitude dont fait état le bâtiment font perdre ses repères au spectateur. Ainsi, le fond de la salle de spectacle de même que les deux cadres de scène sont bien de tonalité dominante rouge. Mais il s'agit ici, d'un ocre rouge, similaire à celui utilisé dans les temples et demeures antiques. Ces pigments sont le fruit d'un travail de recherche de l'ancienne décoratrice de P. Brook et ont varié au fil des spectacles<sup>137</sup>. Les pigments originaux sont encore visibles sur les murs du deuxième balcon (3<sup>ème</sup> étage). Les teintes utilisées sur les murs qui entourent le parterre, la corbeille et le premier balcon sont des déclinaisons de ces pigments, voire d'un rouge sang à certains étages. La corbeille, les balcons, la partie haute des murs de face ainsi que les arches sont d'un ocre beige inégal. Les murs semblent décrépits et lépreux. La peinture n'est pas uniforme et laisse apparaître de grands pans de plâtre, des fissures. De-ci, de-là, des restes de moulures de teinte bistre. Les deux grands escaliers d'accès aux étages, situés sur les côtés droit et gauche au bout du couloir de desserte sont d'un brun terre brûlée et tâchés de raccords de plâtre aux formes vivantes qui suscitent toujours l'émotion chez l'un des membres permanents de l'équipe technique.

---

<sup>137</sup> Lors du spectacle *La Tempête* adapté de la pièce de Shakespeare, le mur de fond et le cadre de scène ont été teintés en vert.

J'aime bien les personnages qu'on peut voir dans la cage d'escalier. Il y a un homme, un lapin.

*Propos en situation, février 2000.*

Le cadre de scène est surmonté d'un linteau dont la partie basse forme un arc de cercle et la partie haute est elle-même coiffée de trois arches. L'ensemble est recouvert de motifs exotiques dont le style est difficile à identifier mais qui pourrait être inspiré de bas reliefs perses. Ces décors associés à la disparition des ors masquent les traditionnels chapiteaux corinthiens en feuille d'acanthe si couramment utilisés dans la décoration des salles de théâtre et qui surmontent encore les piliers de la salle des Bouffes du Nord. Par ailleurs, les ornements de fer forgé dessinant des arabesques qui entourent des lyres n'ont pas été traités et ont donc pris, avec les ans, un relief et une teinte brune dus à l'oxydation qui ajoute à l'incongruité du matériau dans une salle à l'italienne. Enfin, les spectateurs ne s'assoient pas dans des fauteuils individuels couverts de velours rouge, mais sur des banquettes à l'assise en bois recouverte de toile de lin à chevrons écru.

Les travaux de restauration soulignent les caractéristiques de l'espace tel qu'il était lors de sa réouverture tout en y apportant le confort et la sécurité disparus mais sans vouloir redonner vie à un état originel qui ferait abstraction de toutes ces années d'histoire. Il convient de relever que (comme nous le verrons en détail plus loin), quelle que soit la teneur de ses réactions, le public et le personnel du théâtre ne restent pas indifférents à l'aspect et à la configuration de cette salle unique.

## **II. Un théâtre d'exploration et d'ouverture**

L'inauguration du Théâtre des Bouffes du Nord a eu lieu le 15 octobre 1974 avec la pièce méconnue de Shakespeare *Timon d'Athènes*, mise en scène par Peter Brook et représentée par son groupe de comédiens internationaux. Avec cette pièce, dont le metteur en scène dit qu'elle était d'actualité pour le public français compte tenu des sujets abordés (l'argent, l'ingratitude et l'amertume), Peter Brook revendique de faire du théâtre une relation « vraie » et de confronter le travail de recherche à la nécessité de jouer pour un vaste public. Un théâtre qui, comme dans le théâtre élisabéthain « rassemble la communauté, dans toute sa diversité,

au sein de la même expérience »<sup>138</sup>. La scénographie affiche une économie de moyens. La pièce est présentée sans aucun décor. Les comédiens sont vêtus de costumes contemporains comme on peut en trouver sur les étals des fripiers. C'est un succès, la moyenne de fréquentation est de 100% pour une salle qui comporte alors 514 places réparties en 274 places de parterre, 36 places de galerie, 112 places en corbeille de premier étage et 92 en corbeille de deuxième étage.

La recherche de « véritables situations de partage dans l'acte théâtral » conduit P. Brook à faire travailler la troupe dans de multiples directions en cultivant le mouvement de va-et-vient entre recherche et création. Le Centre revendique l'interpénétration entre le monde extérieur et la vie à l'intérieur du théâtre. Il affirme que celle-ci est obtenue grâce à l'imbrication constante entre le travail de production et de représentation du Centre de créations et le travail de recherche et d'animation du Centre de recherche (elle justifiera d'ailleurs la fusion, en 1990, des deux entités juridiquement séparées, en une seule qui portera le nom de Centre international de créations théâtrales).

Entre 1974 et 2005, Peter Brook et les différents comédiens qui l'accompagnent présentent une trentaine de créations théâtrales ou lyriques au Théâtre des Bouffes du Nord. Par son travail de création le Centre explore plusieurs axes liés à la représentation : l'utilisation de l'espace, des éléments de décor et des costumes ; le texte ; la musique ; le travail de préparation des comédiens et le jeu des comédiens sur scène.

### **A. « L'espace vide »**

Comme le souligne Eleanor Lyon l'organisation de la scène au sein de la salle agit sur la visibilité des acteurs et la manière d'orienter le regard du spectateur<sup>139</sup>. L'espace spécifique qu'offre un plateau de plain-pied avançant au milieu du parterre implique une proximité spatiale accrue entre spectateurs et acteurs. Pour être réussi, le spectacle doit exploiter au

---

<sup>138</sup> BROOK, P., « Lettre à une étudiante anglaise », *Timon d'Athènes*, coll. Créations Théâtrales, C.I.C.T., 1974, p. 7.

<sup>139</sup> Dans sa thèse non publiée de doctorat de sociologie, l'auteur présente le point de vue des comédiens sur les 3 principaux types de scènes alors en usage à Chicago (proscenium, trois-quart de cercle et en arène) et la visibilité du jeu des acteurs qu'elles offrent aux spectateurs. Le travail empirique fait ressortir les spécificités des scènes en trois-quart de cercle et en arène. Ces deux types de scène favorisent la proximité avec le public mais rendent difficile la tâche de focaliser l'attention des spectateurs sur une partie de l'action. Des stratégies doivent alors être mises en place en ce qui concerne les mouvements des acteurs afin de resserrer le regard du spectateur tout en préservant le caractère multidimensionnel du jeu qu'offrent ces scènes centrales. In LYON, E., J., *Behind the Scenes, the organisation of theatrical production*, op. cit., pp. 177-181.



mieux cette relation avec son espace. Aux Bouffes du Nord, le lieu est utilisé dans toutes ses potentialités sans pour autant devenir une reproduction réaliste du milieu qui est souvent réduit à un simple élément qui permette de délimiter l'espace (terre, tapis persan, natte de plastique tissé, dhurrie indien)<sup>140</sup>. Les accessoires scéniques sont très peu nombreux, parfois repris d'un spectacle à l'autre et utilisés pour leur fonction initiale mais aussi détournée (table et chaise blanche de *L'homme qui* transformées en lit; le portant à vêtements du *Costume*, à la fois placard et fenêtre; les coussins d'*Hamlet* tour à tour tombe ou coussins de sol). La situation est évoquée et non illustrée par les artifices d'un décor afin de laisser chaque spectateur construire un contexte.

Le travail de création théâtrale du C.I.C.T. se fait à partir de supports textuels variés qui permettent d'explorer l'évolution de l'écriture par rapport au jeu et au public. Les spectacles présentés n'ont pas de prétention politique affichée. Il faut dire à cet égard, que 6 ans après 1968, cette notion rebute un peu le public<sup>141</sup>. Les supports textuels évoquent avant tout des problèmes humains et leur portée est universelle. Des textes classiques (*Ubu* d'A. Jarry,

<sup>140</sup> Les couloirs d'accès sont utilisés dans *La Cerisaie* pour faire raisonner les coups de hache lors de l'abattage des arbres; les marchepieds métalliques rivés dans les parois du cadre de scène servent aux comédiens de s'asseoir à la verticale du mur surplombant ainsi l'ère de jeu de *La Tempête*, par exemple.

<sup>141</sup> Une enquête conduite en 1971, par une équipe du CNRS auprès du public du T.N.P. et du Théâtre du Soleil, fait ressortir le théâtre populaire doit répondre à certaines exigences: « faire réfléchir, tenir au courant de l'actualité sous tous ses aspects, informer le spectateur des questions sociales, économiques, politiques, scientifiques même. Mais ce n'est pas parce que sa vocation est de former et d'informer le public que le théâtre populaire doit présenter des spectacles arides et austères ». Ainsi, au T.N.P., 63% des personnes interrogées estiment qu'il doit tout être éducatif et divertissant contre 28% qui pensent qu'il doit être politique et divertissant, 23% simplement éducatif, 15% simplement politique et 9% simplement divertissant (contre 77% à la Comédie Française). Plus les spectateurs sont âgés, plus ils demandent un théâtre éducatif et divertissant. En revanche, 18% des spectateurs appartenant à la classe d'âge comprise entre 25-34 ans estiment que la vocation d'un théâtre populaire est d'être purement politique, (6%) seulement chez les plus de 65 ans. L'appartenance socio-professionnelle détermine également cette perception puisque 82% des inactifs et retraités pensent que le théâtre doit être éducatif et divertissant; 19% des artistes et 18% des ouvriers pensent que le théâtre doit être théâtre exclusivement politique. « conviennent à un théâtre populaire: des sujets d'actualité engagés politiquement, qui se placent dans l'optique du peuple, c'est-à-dire des travailleurs et les aident dans leurs lutte sociale et politique. En second lieu les moyens mis en œuvre dans les spectacles contribuent à faire du théâtre du Soleil un théâtre populaire. Par leur simplicité, ils peuvent être compris de tous: 'l'écriture est populaire', 'c'est accessible, le langage est populaire'. (...) On lui reproche toutefois d'être d'avant-garde. Il reste que dans l'ensemble on considère que le Théâtre du Soleil a atteint, par son style, la vocation d'un théâtre populaire: présenter des sujets complexes, en s'exprimant de façon simple et non 'simpliste', ne pas mépriser le spectateur en lui parlant un langage qu'il ne comprend pas. « C'est la nature du public, pense une grande partie des spectateurs, qui permet de qualifier un théâtre de 'populaire', à théâtre populaire, public populaire. » « Public populaire signifie donc 'diversité' du public. Mais à l'idée de diversité s'ajoute celle de jeunesse, d'actualité et de spontanéité. Il n'est pas rare que l'on assimile 'jeune' et 'populaire' tandis que l'embourgeoisement du public irait de pair avec son vieillissement. Quand à la spontanéité, elle serait révélatrice du populaire, car le peuple estime-t-on, est 'naturel', spontané', il n'est ni 'sophistiqué', ni 'guindé'. (...) Mais la majorité des spectateurs affirme que le public du Théâtre du Soleil n'est pas un public populaire. (...) L'idée qui domine est que, comme dans tous les autres théâtres, il y a surtout des étudiants et des intellectuels et que la classe ouvrière est peu représentée. L'enquête a cependant révélé qu'elle l'est un peu plus que dans les autres théâtres considérés comme populaires. En outre, il y a beaucoup plus de jeunes, ils ne sont pas tous étudiants, comme semblent le croire les spectateurs interviewés. Enfin, la notion de public populaire représentée dans l'esprit du spectateur soit un échantillon représentatif des différentes couches de la société, soit un public essentiellement ouvrier. » In, GOURDON, A.M., *Théâtre, Public, Perception, op. cit.*, pp. 95 – 101

*Mesure pour Mesure, La Tempête et Hamlet* de Shakespeare, *La Cerisaie* d'A. Tchekhov) alternent avec des textes contemporains (*Woza Albert* de Percy Mtwa, Mbongeni Ngema et Barney Simon, *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett, *Le Costume*, de Mothobi Mutloatse, *Far Away* de Caryl Churchill, *Ta main dans la mienne* de Carol Roccamora., *Tierno Bokar* d'Amadou Hampaté Bâ). Des textes écrits pour le théâtre avec des adaptations d'essais, de poèmes ou de contes (*Les Iks* d'après un texte de l'ethnologue Colin Turnbull, *L'homme Qui* d'après le livre du neurologue O. Sacks, *Je suis un phénomène* à partir du livre d'A. Luria, *Le Mahâbhârata* d'après le poème épique indien éponyme, *L'Os* d'après le conte éponyme de Birago Diop).

Le rôle de la musique dans les pièces de théâtre est également exploré. À travers le choix des musiciens, leur participation aux exercices et aux improvisations, la musique est partie intégrante du travail de préparation des acteurs. Dans les pièces, la musique est conçue comme un moyen de valoriser certains éléments de jeu (comme lors de l'apparition du spectre ou le combat entre Hamlet et Laertes), ou comme élément de rupture (Bach et Schubert dans *Far Away*). Le chant est un élément du jeu des comédiens (chanson du fossoyeur dans *Hamlet*, « récital » de Tilly et air de Bossa Nova siffloté par Philémon dans *Le Costume*). Ce rapport à la musique donne naissance à de longues collaborations avec des musiciens.

Dans ses créations aux Bouffes du Nord, P. Brook s'attaque également aux conventions qui régissent le monde du théâtre lyrique<sup>142</sup>. Il met à profit non seulement la liberté d'action dont il jouit à présent mais aussi l'acoustique de la salle pour créer deux spectacles lyriques en collaboration avec le compositeur Marius Constant, *La Tragédie de Carmen*, d'après l'œuvre de Bizet, Mérimée, Meilhac et Halévy et *Impressions de Pelléas*, d'après *Pelléas et Mélisande* de C. Debussy et M. Maeterlink. Le temps de répétition est allongé, les contraintes liées au repos de la voix des interprètes sont contournées par le recours à trois distributions qui se produisent en alternance assurant des représentations six jours par semaine sur une période de cinq mois. La petitesse de l'équipe permet de maintenir un prix de places identique à celui pratiqué pour les pièces de théâtre<sup>143</sup>. Soit, comme le souligne Micheline Rozan « un ouvrage lyrique représenté dans les conditions normales du théâtre »<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Dans un article, Bernard Dort relève que, depuis les années 70, « la mise en scène théâtrale s'est étendue à un domaine qui lui était longtemps demeuré fermé : le théâtre lyrique. Aujourd'hui, tous les réalisateurs de renom (à l'exception de R. Planchon et A. Mnouchkine) font le détour par l'opéra. » Il module les effets positifs de cette interaction en ajoutant que depuis, « le théâtre s'est trouvé contaminé, ou confirmé, dans sa tentation de 'grand spectacle', par certaines pratiques opératiques – de la pléthore scénographique à l'impérialisme des stars. » DORT, B., « L'âge de la représentation », *Le Théâtre en France*, De JOMARON, J., dir., Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque, Paris 1992, pp 1043-1044.

<sup>143</sup> BROOK, P., *Points de suspension*, op. cit., pp. 254-255.

<sup>144</sup> ROZAN, M., *Rapport d'activité du C.I.R.T. et du C.I.C.T.*, 1981, p. 8.

## **B. Un théâtre de comédiens**

Pour Peter Brook, l'acte théâtral repose sur l'événement créé par les comédiens pour lequel il utilise le terme d'acteur. C'est donc sur le travail de ceux-ci que les explorations du C.I.R.T.-C.I.C.T. portent toute leur attention et ce, à travers le travail de préparation puis à travers le travail de représentation sur la scène. L'axe autour duquel se fait la préparation reste les improvisations. Cela implique d'explorer le choix des situations, la place du metteur en scène dans la direction des comédiens et le passage d'une improvisation à la représentation d'une scène issue d'un texte écrit. Enfin, le Centre explore également la partie visible du travail des comédiens à savoir, la vie que le comédien peut insuffler dans la représentation sur scène alors que la scène est écrite et que les éléments visuels sont fixés. À cette fin Peter Brook travaille avec un petit « noyau »<sup>145</sup> de comédiens qui l'accompagnent depuis la création du Centre, ou presque, mais aussi avec des comédiens différents selon les spectacles. Comme nous l'avons vu plus haut, les comédiens disposent d'un long temps de répétition à huit clos dont l'objectif affiché est d'être placé en confiance et de mieux se connaître les uns les autres. Afin d'enrichir la pratique professionnelle des acteurs du Centre et de faire partager leur expérience, des rencontres sont organisées au Théâtre des Bouffes du Nord (atelier Anton Douvias, Shigekuni Honda en 1977, rencontres animées par Peter Brook en 1984, rencontres de jeunes metteurs en scène et ateliers à destination des lycéens des sections « théâtre » en 1995). D'autre part, comme lieu de convergence des pratiques dans le cadre de la préparation du travail de création théâtrale (stage animé par une personnalité invitée, stage intensif, en novembre 1982, dirigé par Peter Brook et réunissant des interprètes indiens, indonésiens et d'autres pays pour un travail en commun avec un petit groupe de comédiens du Centre ou stages spécifiques animés par une multitude de spécialistes étrangers tels que ceux organisés en 1984 autour de l'éveil de l'acteur, des percussions indiennes, des harmoniques et rythmes du Tibet et de la Mongolie, de la musique du Rajasthan, de la musique Carnatique, du Kyudo - art du tir à l'arc - et du Wu Shu - art martial chinois).

L'espace qu'offrent les Bouffes du Nord est également mis à profit pour établir des relations avec un public varié dans des situations autres que la représentation. Le public du quartier est invité à des concerts et spectacles gratuits qui sont présentés comme des fêtes organisées à son attention (lors des représentations de l'opéra *Carmen* en 1981, 1982 et 1983, lors de la

---

<sup>145</sup> Le terme est utilisé par Micheline Rozan dans les rapports d'activité.

venue en France de comédiens et musiciens du monde entier pour les répétitions du spectacle *le Mahabharata*, en 1984, des animations suivies de goûters sont offertes aux enfants, puis aux personnes âgées du 10<sup>e</sup> arrondissement). Les enfants sont également accueillis dans le théâtre par le biais d'un atelier animé par Sarah Glizenstein en 1978 à leur destination.

La recherche du contact avec l'extérieur se manifeste aussi par la conduite d'expériences hors les murs du théâtre lui-même dont la fonction est toujours la recherche à travers le partage et l'échange. Entre les représentations, le Centre poursuit son travail d'animation<sup>146</sup> initié au Mobilier National. Peter Brook croît en la vertu de l'improvisation car, selon lui, elle seule peut rendre réel et vivant le dialogue entre des personnes qui ne se connaissent pas du fait de la nécessité de s'adapter à la situation de rencontre. Il considère que l'improvisation est une technique qui requiert une grande maîtrise de la part des comédiens (ils doivent stimuler le public puis réagir à ses manifestations). Elle se fonde sur le choix de situations dramatiques évocatrices pour le public auquel elle s'adresse et doit intégrer le respect de celui-ci. Partant de la constatation que « les improvisations sont plus efficaces lorsqu'elles sont tenues sur les lieux mêmes où vivent quotidiennement les spectateurs concernés », la troupe quitte fréquemment les Bouffes du Nord pour se rendre sur les lieux de vies de différentes communautés. Privilégiant les publics qui, d'ordinaire, ne vont pas au théâtre, les animations du Centre ont ainsi lieu, à Paris et en île de France, dans des établissements scolaires, centres de loisirs du 18<sup>e</sup> arrondissement, instituts pour sourds et muets, école de jeunes aveugles, instituts médicaux, hôpitaux, foyers de migrants, maisons de quartier. Des contrats avec les villes nouvelles de St Quentin en Yvelines et Cergy-Pontoise permettent d'organiser de nombreuses séances d'animations auprès de communautés qui d'ordinaire n'entretiennent pas de rapport avec le théâtre. Ces sessions d'animation réalisées par la troupe du Centre ont parfois fait l'objet de comptes-rendus rédigés par des observateurs extérieurs enthousiastes et repris comme preuve de l'efficacité de ces méthodes dans les rapports d'activité<sup>147</sup> - <sup>148</sup>. Ces

---

<sup>146</sup> « 'animation' pour le C.I.R.T. a un sens très précis. Il s'agit de choisir un lieu – un café, un arrêt de bus, un terrain de basket dans un grand ensemble – et d'y faire naître le théâtre – c'est-à-dire un contact, un rapport, le plus souvent improvisé, entre les habituels occupants de ce lieu et les visiteurs d'un moment. » in ROZAN, M., *Rapport d'activité du C.I.R.T.- C.I.C.T. 1976*, p. 2.

<sup>147</sup> C'est le cas pour le compte-rendu rédigé par T. Fournier (France Soir) des animations effectuées au Clos de Vauréal (Institut Médico-pédagogique pour enfants caractériels) et au Foyer Migrants à Cergy-Pontoise le 14 avril 1975, reproduit dans le *Rapport d'activité du Centre 1974-75*, pp. 31-34 : « Pendant le repas dans le self-service du foyer, Brook a l'air inquiet. Vont-ils venir ? Où jouer ? Il se lève brusquement, commence à débarrasser les tables, emmène salières, moutarde, assiettes, il pousse range avec les comédiens, créant sous les néons du réfectoire un cercle, une scène, une salle. Un acteur, Anton, entre dans le cercle en dansant lourdement (...). Comme par magie, par deux, par quatre, les Portugais, les Marocains, les Algériens sont arrivés. Ils s'interpellent, changent de place, arrêtés dans leur plaisanteries, par ces être bizarres qu'on nomme acteurs, assis

animations sont parfois suivies d'invitations à assister à un spectacle au théâtre et créent ainsi un lien particulier entre les comédiens et le public lors de la représentation (cf. infra p. 91, dessins envoyés à la troupe par les enfants d'un centre de réadaptation après la participation à une animation au centre et une représentation au théâtre). Elles sont souvent construites sur des sujets explorés par la troupe qui donnent par la suite lieu à des créations dramatiques.

La démarche du Centre à l'égard des publics hors des circuits traditionnels de représentation des pièces de théâtre s'étend au-delà des animations et donne lieu, en 1980, à une expérience de représentation suscitée par le service éducatif du centre pénitentiaire de Fleury-Mérogis. *L'Os* est joué devant 170 détenus. En 1982, la troupe donne deux représentations de *la Conférence des oiseaux*. Parmi les projets de création du Centre, certains sont de longue haleine et nécessitent une préparation approfondie tant pour l'adaptation que pour le travail des acteurs. Le spectacle *Le Mahabharata*, aura ainsi nécessité neuf ans de préparation. Commencé en 1976 avec l'écriture d'une trame en français (et grâce à l'aide d'un professeur de sanscrit), le travail se poursuit par plusieurs voyages d'étude dont certains sont assortis d'animations (lors du premier voyage, P. Brook anime un atelier à Bhopal à l'attention de 200 artistes ; en 1984, Ray Burgess anime des stages dans plusieurs villes de l'Inde). Enfin le Centre maintient ces contacts avec l'étranger en développant le principe des tournées pour les spectacles créés aux Bouffes du Nord. Celles-ci sont l'occasion de faire connaître les différents aspects de la démarche artistique de P. Brook et de son Centre.

---

par terre. Commence le tam-tam et les voix se taisent (...). Le Japonais entre dans le cercle à son tour faisant le geste de balayer très vite, affolé, puis vient l'actrice libanaise qui danse, appelle un spectateur marocain, le Japonais se gonfle les seins, fait la femme, le Marocain fuit, honteux. En fait les comédiens à tour de rôle sont en train de chercher quelque chose, un lien, un thème que l'on pourrait développer. C'est le Japonais qui trouve. Paris (prononcer Parisse), Paris la ville lumière, la ville liberté, la ville du bonheur. Le thème du diamant, de l'argent, vient presque en même temps. Tout se paie, le couscous, l'école, le flic... Paris, ville de malheur, le canevas se construit devant nous, satirique. À mourir de rire. La parodie de bagarre entre le samouraï et Cassius Clay (Japonais-Malien), l'accouchement de Sarah, l'Américaine noire (c'est un acteur roux qui joue l'enfant). Tout est drôle. On en pleure. Brook le premier. »

<sup>148</sup> Il en est de même pour le compte-rendu d'animation à l'I.M.E. (institut médical pour enfants) *La Ravinière*, à Osny, le 16 juin 1978 qui met l'accent sur le fort degré de participation de ces enfants aux animations qui leur sont proposées par les comédiens. in ROZAN, M., « Compte rendu d'animations du Centre », *Rapports d'activité du C.I.R.T. – C.I.C.T. 1978*, pp. 36-38.



Dessins d'enfants ayant pris part à une animation à la Fondation A. Méquignon (Centre d'observation et de réadaptation des enfants inadaptés) le 27 avril 1978 à Élancourt. Ces dessins ont été utilisés par Micheline Rozan afin d'illustrer l'impact des activités menées par les acteurs dans le cadre d'animations hors du théâtre, in ROZAN, M., « comptes-rendus des animations effectuées au cours du deuxième semestre 1978 », *Rapports d'activité du C.I.R.T. – C.I.C.T. 1978.*

### **III. Politique de gestion et esthétique**

La volonté de faire des Bouffes du Nord « un lieu de rencontre par la production de pièces de qualité qui permette d'établir une véritable communication avec un public varié » s'assortit d'une politique spécifique d'exploitation de la salle. Cette politique s'inscrit dans la continuité du travail effectué auparavant par Micheline Rozan et Peter Brook. On y retrouve certains principes de gestion du Théâtre National Populaire initiés par Jean Vilar, tels que la volonté de toucher un public moins argenté avec des places peu chères ainsi que la mise en place d'avant-premières pour les collectivités et les groupes dont le but était de constituer un public structuré<sup>149</sup>. En revanche, la liberté d'action dont le C.I.C.T. disposait associée à la dimension

<sup>149</sup> Directeur du TNP de 1951 à 1963, Jean Vilar a structuré son public de deux manières. Tout d'abord en créant une association, ensuite en organisant des « avant-premières » réservées aux organisations ouvrières. L'association des « Amis du Théâtre Populaire », est conçue comme une organisation de défense du T.N.P. qui comprend 9 000 membres en 1955 dont la moyenne d'âge est de 25 ans (près de 5 000 jeunes entre 15 et 20 ans presque tous élèves d'établissements scolaires). La proportion d'ouvriers étant réduite à 1-2% durant toute la période d'existence de l'association. Les « avant-premières » permettent ainsi de trouver un public avant que la critique ait exercé son contrôle et délibéré. D'après les chiffres fournis par le T.N.P., 93 organisations, en 1955, participent à ces 'avant-premières'. Il est intéressant de les dénombrer, car elles montrent que le T.N.P., au lieu d'intégrer ses spectateurs à une structure abstraite et idéologique, a préféré ouvrir le théâtre au libre choix des

expérimentale du C.I.R.T. sont très novatrices. Jusqu'en 1992, les places sont vendues à un prix unique (et très peu cher pendant les quinze premières années de fonctionnement - moins de 3,05 € —20 FRF— jusqu'en 1980, cf. infra, le spécimen de billet), des séances gratuites sont offertes au public du quartier. Selon la directrice administrative, l'organisation interne repose sur le travail accompli « par une très petite équipe soudée » et sur « la cohésion entre l'artistique et l'administratif, la création et la gestion »<sup>150</sup>.



Spécimen de billet vendu au Théâtre des Bouffes du Nord pour la représentation du spectacle *Ubu aux Bouffes*. Le tarif est alors unique et le placement libre. In ROZAN, M., *Rapport d'activité du C.I.R.T. – C.I.C.T. 1977*, p. 25.

### **A. Conquête et structuration d'un public**

La politique générale fixée par Peter Brook lors de l'ouverture du théâtre rejoint les aspirations du TNP et l'expérience de Micheline Rozan en la matière permet la mise en pratique mais aussi l'élargissement de méthodes éprouvées. En affirmant une telle politique, les deux codirecteurs expriment également leur vision d'un théâtre populaire. Cette vision correspond à celle exprimée par 85% des personnes interrogées lors d'une enquête auprès du public du T.N.P. en 1971. À la question « À qui s'adresse un théâtre populaire ? », ceux-ci répondaient qu'un théâtre populaire est un lieu destiné à l'ensemble de la population, « un théâtre ouvert à beaucoup de gens », « un théâtre où tout le monde puisse venir », accessible

---

groupements existant déjà et s'appuyer directement sur eux. Cette formule, polémique et économique à la fois, a peut-être aidé à réconcilier entre 1951 et 1963 un public jeune et un répertoire inconnu : elle n'a pas survécu au départ de Vilar... » DUVIGNAUD, J., *Les ombres collectives, sociologie du théâtre*, Presses universitaires de France, Paris, 1973, pp. 531 à 533.

<sup>150</sup> ROZAN, M., *Rapport d'activité du Centre 1981*, p. 1.

intellectuellement à tous ». Ce n'est pas un théâtre qui s'adresse particulièrement aux classes les plus défavorisées (seuls 15% des personnes interrogées pensent que la notion est synonyme de « théâtre qui s'adresse aux classes populaires, aux ouvriers », « un théâtre que le peuple puisse comprendre »).<sup>151</sup> Les arguments développés par le public du Théâtre du Soleil sont les mêmes qu'au T.N.P. mais soulignent certaines spécificités que l'on trouve également au Théâtre des Bouffes du Nord comme la proximité entre les comédiens et le public, associée à l'absence de solennité du lieu et la participation que celles-ci suscite (du fait du rapprochement physique entre comédiens et public dans la salle, de l'accueil)<sup>152</sup>. À défaut d'une enquête rendant compte du point de vue du public du Théâtre des Bouffes du Nord sur la nature de son public, la politique affichée par ses deux codirecteurs nous conduit à dire, qu'à l'instar du Théâtre du Soleil, le C.I.C.T. est une « compagnie qui s'efforce d'inventer un nouveau type de théâtre populaire ».<sup>153</sup>

Aux Bouffes du Nord la conquête et la structuration d'un public reposent sur différentes approches. Celles-ci se fondent sur des définitions préalables du public potentiel distinctes selon les périodes et sur la mise en place de politiques adaptées en direction de ces spectateurs.

#### **a. Promotion du théâtre et captation du public**

Les objectifs de conquête d'un public populaire et de quartier ayant été fixés dès avant l'ouverture de la salle de spectacle, Micheline Rozan et Peter Brook définissent une politique de conquête de ces spectateurs qui repose sur certains grands principes autorisés par des coûts de production et de promotion réduits. C'est ce que souligne la directrice administrative :

Influencée par le T.N.P., moi j'étais absolument déterminée, et ça suivait son point de vue à lui aussi. D'abord des prix de places complètement cassés, accessibles. Et donc

---

<sup>151</sup> In GOURDON, A.M., *Théâtre, Public, Perception, op. cit.*, p. 95. J'ajouterais ici, que cela renvoie à la distinction que je souligne, en section I, entre théâtre populaire et théâtre du peuple.

<sup>152</sup> « Pour l'ensemble des spectateurs interviewés au théâtre du Soleil, un théâtre populaire se définit en fonction de quatre points essentiels : les spectateurs, le public, les rapports acteurs-spectateurs et le lieu du spectacle. Compte-tenu de ces critères : le Théâtre du Soleil est déclaré être un théâtre populaire par 74% des spectateurs. » « Le lieu, la Cartoucherie de Vincennes, contribue à faire du Théâtre du Soleil un théâtre populaire, en désacralisant et en démystifiant le théâtre. (...) La simplicité du lieu convient à un théâtre populaire. Enfin, la participation étant reconnue comme l'un des facteurs essentiels du théâtre populaire, on estime que le Théâtre du Soleil remplit cette condition. En effet, le dispositif scénique de 1789, et à un moindre degré celui de 1793, permettent la participation du spectateur. » *In Idem*, pp. 99-101.

<sup>153</sup> *In Ibidem*, p. 101.



la subvention, comme il se ruinait pas en décors et en costumes, l'essentiel de notre subvention passait dans la différence entre un prix de place qui aurait pu être celui que pratiquaient les autres théâtres. On a jamais dépensé un franc de publicité. C'est pas trop... Vous pouvez chercher, pendant les dix années, pendant tous ces spectacles-là, n'y a pas eu une ligne de publicité dans aucun journal. Il n'y en a pas ! Parce que, la publicité d'abord... Il n'y a pas eu une affiche dans Paris. On n'en avait pas besoin alors pourquoi dépenser de l'argent pour faire plaisir aux publicitaires. Je m'étais aperçue que la publicité ne servait à rien. Quand un spectacle devait marcher, il marchait sans. Et quand il ne marchait pas, on pouvait mettre des millions d'affiches sur les murs, il ne marchait pas non plus. Non, mais... moi, j'ai jamais été fan de publicité. Alors c'est pas le music-hall, c'est pas le Zénith, tous ces trucs-là, où on a besoin quand même de faire venir 35 000 personnes en 4 jours. Là, c'était, 480 ou 500 places sur plusieurs mois on les trouvaient facilement. Par le principe d'abord des avant-premières qui datait du T.N.P. et puis le public normal. Et puis Peter qui trouvait que chaque fois que quelque chose était en route, en train de se faire, il fallait la tester sur des publics plus ou moins vierges, plutôt plus que plus que moins. Ça ce sont des choses auxquelles j'allais de temps en temps... Mais ça c'est très particulier à lui. C'est vrai que le groupe était... mais ça, ça été plutôt fait pendant les trois ans. Pendant les trois ans de recherche. Ça a continué au début du C.I.C.T. On est même allé dans une prison, à Fleury Mérogis où c'était très réussi. On y est allé une première fois avec *L'Os*.

Si les deux directeurs s'accordent sur les principes d'une politique des prix et de publicité réduite au minimum rendue possible par des coûts de production restreints et l'usage d'une public comme mode de promotion du spectacle, certains points de gestion quotidienne du théâtre constituent, toutefois, des sujets de désaccord entre les deux codirecteurs. Il en est ainsi de la question de la non numérotation des places voulue par Peter Brook en raison de sa volonté de conserver un prix unique pour les places vendues. Le sujet suscitait l'exacerbation de l'ancienne directrice administrative. Dans son entretien, elle nous donne à voir les limites de sa persuasion à l'égard de l'attitude de Peter Brook jugée peu rationnelle.

Le seul point de divergence que j'ai eu avec Brook, pendant longtemps, ça a été le coup des places numérotées ou pas numérotées. Il était obsédé, il était têtu comme une mule, il voulait pas qu'on numérote et c'était une absurdité parce que les gens venaient acheter un billet. Ils revenaient, il fallait qu'ils soient là une heure à l'avance pour avoir une bonne place. Ils gardaient La place pour le copain. Il y a eu des pugilats parce que... vous vous rendez compte que *Carmen*, les places n'étaient pas numérotées au moment de *Carmen*. Alors c'est vous dire. Et au moment du *Mahabharata* ! Il fallait qu'ils se bagarrent trois fois de suite, ils n'avaient jamais de

place. J'étais horrifiée ! Alors on a quand même reçu là, heureusement, deux ou trois lettres très sévères, très, très dures. Ils nous ont même traité de fascistes. Je voyais pas le rapport, sauf que les fascistes font souffrir les gens, donc effectivement on les faisait souffrir. Et à partir du *Mahabharata*, j'ai obtenu qu'on numérote. Jusque-là, j'y étais pas Arrivée. À la fois c'était tuant pour les placeurs qui étaient de salle parce que les gens se gardaient un manteau, un truc un machin et à un moment donné il fallait les libérer. Et c'était surtout infernal pour tout un tas de professions. Parce que moi, par exemple, je me souviens d'infirmières qui avaient pris le train à Versailles, le train avait eu un peu de retard et elles étaient en Larmes parce qu'en plus on avait La tentation, comme on savait que ça marchait très bien, de vendre un peu trop de places, quand c'est pas numéroté on sait pas vraiment bien. Quand les gens sont là : « un billet, un billet », on vend. Là, ça a été, à mon avis, une erreur de gestion mais qui était... que je mets entièrement sur les épaules de Brook. Et il le sait en plus.

[Donc, vous faites accepter les places numérotées...]

Oui, parce qu'on s'est vraiment fait engueuler.

[L'histoire des coussins et des chaises qu'on rajoute, ça vient un peu de là ?]

Oui, mais ça, c'est pas grave ! Si un truc est trop plein, et qu'il y a des gens qui viennent et qu'ils n'ont pas de place, on peut rajouter des chaises et des coussins, dans une certaine limite. Parce que les chaises, c'est pas très caché dans les allées et les coussins c'est pas très confortable. Mais il y arrive un moment où les gens pour... quand les places n'étaient pas chères... Il y a aussi ça. C'est que je crois que depuis mon départ ils ont un petit peu augmenté le prix des places.

Le désir de Peter Brook d'établir un certain égalitarisme au sein d'un public qu'il voulait le plus hétérogène possible se heurtait ici, à la volonté de maintenir une gestion pratique de la salle de théâtre à travers la maîtrise du nombre de places louées. Les préoccupations de Micheline Rozan concernant une gestion efficace de la salle et les conditions de travail du personnel ne trouvent un écho auprès du directeur artistique que lorsque le public exprime haut et fort son mécontentement devant la cohue suscitée par l'afflux de spectateurs non canalisés à l'entrée de la salle. En dépit de l'allusion à la difficulté que cette absence de numérotation représentait pour le travail des placeurs on prend là, surtout, la mesure des limites à ne pas dépasser dans le traitement du public qui acceptait, alors, de devoir se battre pour avoir une place mais n'acceptait pas de ne pouvoir accéder à la salle.

La politique générale mise en place au Théâtre des Bouffes du Nord de diffusion du théâtre auprès de nouveaux publics implique de deux pôles distincts mais qui se recoupent. Il s'agit, d'une part, d'un travail en direction des habitants d'un quartier dépourvu d'infrastructures

théâtrales. D'autre part, d'une démarche en direction du public scolaire. Parfois, ces deux publics se recoupent (lorsque, comme nous le verrons ici, les spectacles sont réservés aux enfants du quartier, par exemple)

## **b. À la rencontre du quartier**

La directrice administrative du théâtre se présente comme une innovatrice en matière de conquête du public. Son exposé de cette méthode nous donne sa vision sur le public de quartier que le théâtre pouvait prétendre attirer. Il nous permet également de percevoir à nouveau, qu'aux yeux d'un des membres de la direction, le théâtre est nécessairement associé à son quartier de par son implantation géographique spécifique. Ce public-là venant s'ajouter au public parisien susceptible de fréquenter la salle. Il est en ce sens assimilable aux théâtres novateurs de banlieue qui puisent dans les deux viviers. Enfin, l'évaluation de la structure de la population de ce quartier réduite à une classe sociale et à une origine nationale peut être révélatrice du point de vue de la locutrice à la fois sur la notion de « quartier » (pour ce qui est du Théâtre des Bouffes du Nord) et sur l'origine nationale de sa population.

Moi, j'ai inventé un truc, c'est que la première représentation après 3 ou 4 spectacles, ça [Corine] peut vous le dire, j'ai inventé la première salle, la première représentation gratuite pour le quartier<sup>154</sup>. Ça a très bien marché. Les gens étaient ravis. Puisqu'on était supposé être un théâtre de quartier, alors je voulais essayer de redonner un peu de convivialité à ce théâtre, qui avait... Là encore, les gens avaient craint que ce théâtre, comme ça... À l'époque c'était un quartier bourgeois, hein. Petit bourgeois, mais bourgeois. C'était pas toute la bande de, je sais pas si ce sont des Indiens ou des... Il n'y a plus un seul petit français là-dedans. Le marchand de journaux est parti, la pharmacie, tout est parti. Mais à l'époque, ils avaient tous un peu peur qu'un théâtre crée des remous jusque tard le soir, etc. Alors, ils ont vu d'abord qu'on ne créait pas de remous, et surtout on les a invités à venir voir des spectacles. Ils étaient contents. Et après, quand, par hasard, pour une raison quelconque, on trouvait que le spectacle du jour ne se prêtait pas à une invitation, ils râlaient. Alors, ils râlaient et je me demande pourquoi. Alors ça, j'avais mis en place un système d'affichettes distribuées dans tout le quartier, de places qu'on venait retirer. Pour savoir qu'on ne pouvait pas

---

<sup>154</sup> Micheline Rozan justifie cette opération par la volonté de redonner au Nouveau Lyrique le caractère de théâtre de quartier qu'il avait dans le passé. La première soirée gratuite pour les habitants eu lieu lors de la première avant-première du spectacle *Ubu*, en novembre 1977. 3000 tracts-affichettes furent distribués dans les 10<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> arrondissements de Paris auprès d'associations, des mairies, de commerçants, sur les marchés et à la sortie des trois stations de métro les plus proches.

en donner. Et finalement, c'est allé très vite. On a eu besoin d'en faire deux au lieu d'une.

Ce travail s'est répété dans le temps. On peut remarquer, en détaillant certaines des affichettes que la mise en page diffère en fonction du public visé. D'une présentation sobre et formelle pour les spectacles destinés aux adultes, on passe à une présentation ludique et colorée pour les séances faites pour les enfants. On a là une forme de publicité ciblée qui ne recourt pas aux canaux traditionnels et coûteux de la publicité théâtrale comme les encarts dans les journaux et magazines mais dont l'impact est forcément important compte tenu de la gratuité du service ainsi proposé (cf infra et p. 98, affichettes pour spectacles gratuits).



Exemplaires de tracts d'invitation distribués dans le quartier avoisinant le Théâtre des Bouffes du Nord et destinés aux habitants. La typographie est sobre, l'usage du noir et blanc renforce le caractère officiel de la démarche. Documents reproduits dans ROZAN, M., *Rapport d'activité du C.I.R.T.-C.I.C.T. 1977*, p. 28 et

*Rapport d'activité du C.I.R.T. – C.I.C.T., 1978*, p. 32.



Invitations à destinations des enfants. Les illustrations et l'usage de couleurs vives soulignent le caractère festif de l'activité. Documents fournis dans ROZAN, M., « comptes-rendus des animations effectuées au cours du deuxième semestre 1978 », *Rapports d'activité du C.I.R.T. – C.I.C.T. 1978*, pp. 28 et 35.

Les statistiques produites par l'INSEE sur la population parisienne en 1975, nous permettent d'évaluer la structure de la population des quartiers avoisinant le théâtre. On peut ainsi dresser un tableau social des habitants de ces quartiers au moment de l'ouverture du Théâtre des Bouffes du Nord. Je considère ici, le « quartier » d'implantation du théâtre dans son acception étendue et définie plus haut comme étant la zone recouvrant les 6 quartiers administrativement délimités et qui entourent le théâtre (pour rappel, il s'agit des quartiers de Saint Vincent de Paul et d'Hôpital St Louis dans le 10<sup>e</sup> arrondissement, de la Goutte d'Or et de la Chapelle dans le 18<sup>e</sup> arrondissement, de la Villette et de Pont de Flandre dans le 19<sup>e</sup> arrondissement).

En 1975, si la distinction entre des arrondissements populaires (le 18<sup>e</sup> et le 19<sup>e</sup> arrondissements) et des arrondissements bourgeois perdure, le détail par quartier nous révèle quelques évolutions. Ainsi, avec un pourcentage de la population active compris entre 29,6 et 40,3, les quartiers de la Goutte d'Or, la Chapelle, la Villette, et d'Hôpital St Louis font partie des quartiers parisiens à plus forte densité en population ouvrière (la moyenne parisienne est alors de 21,3%, la moyenne nationale de 37,7%). Ces quatre quartiers comprennent

également une proportion semblable d'artisans (entre 4,6% et 5,5%, proportion sensiblement égale à la moyenne parisienne de 5,7%) et moindre que dans les quartiers de Saint Vincent de Paul et Hôpital St Louis (entre 6,8% et 7,8%). Le quartier Saint Vincent de Paul étant le moins peuplé des six en population ouvrière (proportion comprise entre 18,4% et 24,2%). Les quartiers ouvriers de la Goutte d'Or et de la Chapelle sont également ceux où les cadres moyens et les cadres supérieurs sont les plus faiblement représentés (respectivement entre 9,9% et 12,5% et entre 4,8 et 8,4 %). Parmi les 6 quartiers de cette zone, celui de Saint Vincent de Paul est le quartier où la proportion de cadres moyens (entre 16,6% et 18,5%) et de cadres supérieurs (entre 8,5% et 13,5%) est la plus forte<sup>155</sup>. Le détail des îlots avoisinant le théâtre révèle que la densité en professions libérales et cadres supérieurs dans la population totale est plus forte dans les îlots situés dans le voisinage immédiat du théâtre (entre 7% et 12% le long de la rue du faubourg Saint Denis et à l'entrée de la rue Marx Dormoy) que dans les îlots plus éloignés (entre 0 et 6%). Elle reste, cependant, très faible par rapport à la moyenne parisienne (22,9%). En 1975, la structure sociale du « quartier » entourant le Théâtre des Bouffes du Nord est donc encore principalement caractérisée par la présence d'une population d'ouvriers et d'artisans (dans 4 quartiers sur 6, ceux-ci représentent un tiers voire près de la moitié de la population active). Seul le quartier de Saint Vincent de Paul peut donner l'impression d'un équilibre entre les diverses couches sociales de la population (ouvriers et cadres moyens représentant chacun un cinquième de la population). Enfin, les statistiques de la population par îlots entourant le théâtre, montrent une forte concentration de population étrangère, globalement plus élevée que sur l'ensemble de la capitale, une majorité d'îlots indiquant un pourcentage allant de 10 à plus de 24,9%, lorsque la moyenne parisienne est de 13,4% de la population totale<sup>156</sup>.

Si le Théâtre des Bouffes du Nord a pu évaluer l'impact des invitations sur les séances gratuites de quartier, il lui est difficile de mesurer la proportion du public de quartier par rapport à l'ensemble de son public. En dépit de ce travail de prospection et des faibles prix pratiqués par le théâtre, aucune enquête statistique ou qualitative n'a permis, à ce jour, d'établir les effets quantitatifs et qualitatifs de cette démarche sur la conquête d'un public de quartier. Seule l'analyse de la composition du public aujourd'hui ainsi que des entretiens effectués auprès d'un échantillon représentatif du public permettra d'évaluer la portée de ce travail. Cela permettra également de mesurer l'impact que l'implantation dans un quartier fortement connoté « populaire » du point de vue de sa composition sociale sur la perception

---

<sup>155</sup> D'après, *Atlas des Parisiens*, INSEE, Paris, 1979.

<sup>156</sup> *Idem*.

que les spectateurs du Théâtre des Bouffes du Nord peuvent avoir de la structure du public de ce théâtre<sup>157</sup>.

Les séances gratuites pour le quartier sont un succès et présentent, aux yeux de leurs organisateurs, trois avantages. Elles permettent, tout d'abord, de toucher un public qui ne serait pas venu spontanément au Lyrique. Elles offrent ensuite, la possibilité de tester les spectacles sur ce même public non nécessairement averti. Elles sont aussi, pour la gestion du théâtre, le moyen de se faire une idée du profil socioprofessionnel des habitants du quartier. C'est dans cette perspective qu'un petit questionnaire était remis aux personnes se présentant pour retirer leurs places.

Très vite, l'échec de certains spectacles tels *La Nuit de L'Iguane* de Tennessee Williams, mis en scène par Anton Douvias en février 1977, font apparaître les contingences liées à la salle et à sa fréquentation et l'impossibilité de jouer certaines pièces dans ce cadre. Cela leur permet de souligner aux yeux des commissions chargées d'attribuer les subventions et destinataires des rapports d'activité, la validité et l'efficacité de leur approche politique, tant sur le plan de la gestion du théâtre que sur le plan des choix artistiques. Les directeurs des Bouffes en déduisent que le théâtre a déjà un public qu'ils définissent en des termes qui lui permettent de démontrer qu'ils ont effectivement touché des spectateurs différents de ceux qui constituent traditionnellement le public de théâtre :

Ce public se compose presque exclusivement de spectateurs entre 18 et 30 ans, aux moyens financiers limités et de jeunes gens de 14 à 18 qui, eux, se rendent au théâtre en groupe. En ce qui concerne cette deuxième catégorie, nous avons remarqué que, pour la plupart d'entre eux, quand ils sont venus au Nouveau Lyrique, ils allaient au théâtre pour la première fois. Ce public est avide de pièces classiques qui lui parlent directement. Ce fut le cas pour *Timon d'Athènes*, et tout récemment de *Ubu*. De plus ce qui, pour un public plus âgé, appartenant à la bourgeoisie aisée, peut paraître rébarbatif – à savoir l'aspect délabré des murs, l'absence de velours sur les sièges, l'accueil 'à la bonne franquette', l'absence de numérotation des places – constitue, au contraire, un attrait de premier ordre pour l'ensemble d'un public d'adolescents. Débarrassé du décorum, de la solennité, de tout le cérémonial traditionnel, le 'théâtre' perd cet aspect ennuyeux, académique, et pour ainsi dire rebutant qu'il a auprès d'une

---

<sup>157</sup> Bien que l'enquête de 1971 sur le public du T.N.P. fasse ressortir le fait que la majorité des personnes interrogées considère que ce lieu de spectacle est bien un théâtre populaire, une partie des spectateurs considère que l'implantation nuit à la vocation du TNP : « la situation même du T.N.P. dans un quartier résidentiel parisien fait dire à certains qu'on ne peut le concevoir comme un théâtre populaire. Les quartiers périphériques ou la banlieue lui conviendrait mieux. Pour y remédier, on suggère que le T.N.P. aille jouer en banlieue, comme à l'époque de Jean Vilar. » In GOURDON, A.M., *Théâtre, Public, Perception, op. cit.*, p. 99.

grande partie de la jeunesse. Aller au théâtre devient un acte simple. On s'y retrouve entre « copains », assis sur des bancs, tout près d'acteurs avec lesquels la rencontre est facilitée.<sup>158</sup>

Micheline Rozan engage alors un travail de prospection de ce public jeune. Par le biais de la mise en place d'un fichier collectivité et surtout par l'envoi de brochures. 1 643 établissements scolaires du secondaire situés dans un rayon de 400 km par rapport à Paris sont ainsi contactés, à l'automne 1977, pour les avant-premières du spectacle *Ubu aux Bouffes*. Si l'impact premier sur l'affluence est faible (compte tenu du nombre important d'établissements prospectés seuls quelques 3 000 nouveaux spectateurs viennent ainsi aux Bouffes), il croît d'année en année<sup>159</sup> et permet surtout d'amorcer un travail de collaboration avec élèves et enseignants (comme la participation de 11 enfants d'un collège de Gagny à un atelier d'expression corporelle animé le samedi matin par Sarah Glizenstein de la fin janvier à la mi-mars 1978). À cet effort en direction du public scolaire, s'ajoute la systématisation de spectacles gratuits donnés à Noël pour les enfants du quartier<sup>160</sup> (cf. supra, Invitations à destination des enfants du quartier). Cette démarche correspond parallèlement à une plus grande ouverture de l'Education nationale à l'égard du théâtre et à une reconnaissance de la pratique artistique dans le cursus des élèves<sup>161</sup>. Cet environnement favorable permettra de développer des partenariats à viser éducative (interventions de comédiens auprès de classes ou groupes d'élèves) mais aussi de former des jeunes à une nouvelle pratique culturelle et d'ainsi stimuler la fréquentation d'un lieu de spectacle avec qui ils ont entretenu des liens privilégiés. La vie du théâtre passe également par l'adjonction du seul café restant sur les deux qui existaient à l'origine et étaient inclus dans le bail de location du théâtre<sup>162</sup>. L'aménagement est conçu dans le même esprit que celui du théâtre à savoir, la volonté de renforcer la proximité

---

<sup>158</sup> ROZAN, M., *Rapport d'activité du C.I.R.T. et du C.I.C.T. 1977*, p. 10-11.

<sup>159</sup> Le public scolaire et étudiant passe à 5 496 en 1978 in Tableau récapitulatif du public de *Mesure pour Mesure, Rapport d'activité du C.I.R.T. et du C.I.C.T. 1978*, p. 18.

<sup>160</sup> La notion de quartier recoupe alors celle définie plus haut puisque les tracts sont alors envoyés à des écoles primaires et centres de loisirs dans les 9<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> arrondissements et distribués sur les marchés de St. Quentin (10<sup>e</sup>) et La Chapelle (18<sup>e</sup>).

<sup>161</sup> Jean-Clade Lallias relève ainsi dans un article une série de dates clés : 1967, création des premières « options » expérimentales Arts ; 1968, affirmation du lien nécessaire entre enseignement et éducation culturelle (Colloque d'Amiens 'Pour une nouvelle école') ; 1969, les disciplines d'éveil de l'enfant sont officiellement reconnues à travers le tiers temps pédagogique à l'école ; 1971, création du FIC ; 1973, instauration du 10% pédagogique (activités éducatives) ; 1975, loi Haby établi un certain équilibre entre les disciplines intellectuelles, artistiques et manuelles ; 1977, mise en place de l'action culturelle en milieu scolaire ; 1978, création des commissions académiques d'action culturelle et suppression des commissions d'habilitation des spectacles ; 1979, Projets d'activités éducatives et culturelles (PACTE) : regroupement d'activités autour d'une idée directrice dans ou hors temps scolaire ; 1981, projets d'action éducative avec objectifs et moyens étendus. In LALLIAS, J.,-C., « L'Education nationale entre en scène », *La décentralisation théâtrale, 4. Le temps des incertitudes*, ABIRACHED, R., dir., Cahiers de l'Anrat n°9, Actes Sud Papiers, Arles, 1995, p.183 à 188.

<sup>162</sup> In *Calepin du Cadastre 1876*, 209bis, rue du faubourg Saint-Denis, Archives de la Ville de Paris.



avec le public. L'équipement et la décoration de ce lieu ont, sans aucun doute, nécessité un long travail de recherche d'un matériel choisi mais peu onéreux qui compensait l'absence de fonds à dépenser mais Micheline Rozan préfère s'appesantir sur le résultat et l'apport que constituait le café à la forme d'accueil du public valorisée par les codirecteurs.

Moi, je pense qu'avant on avait créé, je sais pas si c'est jouable pendant des siècles ça... on avait créé une péréquation intéressante entre des spectacles de grande qualité, qu'on peu aimer ou ne pas aimer, et un accueil, une familiarité, un confort intellectuel, pas physique... parce que tout le monde se plaignait de la dureté des sièges. Le public de l'époque, il râlait parce que c'était trop dur. On ne pouvait pas faire moins dur parce que si on met des coussins sur des sièges en bois, ça reste des sièges en bois et si on remet des fauteuils d'orchestre, ça ne marche pas. Une espèce de correspondance oui, entre des spectacles de bonne qualité accessibles, c'est-à-dire que les gens ne se saignaient pas aux quatre veines pour y aller. Un très bon café à certains moments. A une époque le café était très bon et donc une atmosphère, après le spectacle, qui continuait d'être un peu heureuse. J'ai récupéré le café en 82. Et ça j'y tenais beaucoup. C'était un café, il y avait une merde épouvantable, il y avait des rats qui couraient des charançons partout, des frites... Et l'année de *Carmen*, le monde entier est venu et les gens se tapaient, sur des moleskines pourries, des bières chaudes dans des verres sales ! Et ça, j'ai pas supporté. Et comme ils avaient fait faillite et qu'on avait les moyens, on a racheté le fonds de commerce. Et j'ai eu la chance de le rouvrir avec une bonne amie qui connaissait bien la cuisine, qui s'appelait Picolette, et on a eu une ou deux années de café merveilleux. Bon c'est moi qui l'ai arrangé en un mois d'été aussi. Chercher le bar qui est là, les glaces de chaque côté, les trucs qui pendouillent, les lustres. Alors, si vous voulez, le bon spectacle, le prix pas cher, le café, l'accueil chaleureux qui était que si je voyais quelqu'un d'un peu âgé, qui marchait difficilement, je regardais quel genre de billet elle avait. Si elle devait monter à la corbeille ou au balcon, je la récupérais, je la plaçais en bas. Des trucs comme ça ont fait, je crois pendant plusieurs années une bonne atmosphère.

Cet ensemble d'éléments constitue les conditions de représentation qui, jusqu'en 1998, s'imposent au public qui se rend au Théâtre des Bouffes du Nord. Certaines de ces conditions sont reproduites à l'extérieur lorsque les spectacles partent en tournée.

## **B. Une esthétique qui s'exporte**

Le principe d'extension du travail théâtral par l'animation accompagne également toute représentation en tournée où il prend la forme d'une association entre représentation et

animation. Dès après l'ouverture du Théâtre des Bouffes du Nord, les spectacles partent en tournée en France et dans des villes européennes. Faisant toujours appel à l'improvisation, de petits spectacles animés par des membres de la troupe et liés à la recherche, accompagnent ainsi une représentation (comme au Festival d'Avignon en 1979, où la représentation de *la Conférence des oiseaux*. s'est assortie de deux concerts et de deux pièces de théâtre). Par ailleurs, lors des tournées organisées dans les premières années, la troupe quitte souvent le lieu de représentation pour aller à la rencontre des habitants (la tournée organisée dans les universités américaines en 1976 a été ainsi assortie de toute une série d'animations telles que des scènes de farce tirées de Molière et réunies en une histoire, ou encore des forums<sup>163</sup> ; des ateliers accompagnaient la représentation du spectacle *Les Iks*.). Aucune tournée ne ressemble à la précédente, toutefois, on peut dire qu'elles sont en général longues (de deux à sept mois) et qu'elles peuvent être de deux types. D'une part, la tournée franco-européenne. En France, les spectacles ont lieu dans des villes de toutes tailles<sup>164</sup> où le nombre de représentations est sensiblement proportionnel à l'importance de la ville en termes de population (ex. : Thonon = 1, Strasbourg = 5) mais où la qualité de l'accueil est présentée comme étant inversement proportionnelle aux moyens dont disposent les structures locales<sup>165</sup>. Dans le reste de l'Europe, la troupe se produit principalement dans les capitales ou villes majeures (comme, par exemple, Zurich ou Milan). D'autre part, la tournée internationale, qui, d'année en année, conduit la troupe aux quatre coins du monde. La troupe fait parfois des tournées à l'intérieur même de pays étrangers (Afrique du Sud, Australie, Japon.) ou uniquement dans certaines villes étrangères (Caracas, Jérusalem, Los Angeles, Mexico, New York, Tokyo, par exemple) et ces tournées sont souvent l'objet de nouvelles expériences (comme le « sous-titrage vivant »<sup>166</sup> de *Ubu*), d'ateliers (de jeu, de mise en scène), de conférences, de stages et de rencontres avec des professionnels du monde du théâtre<sup>167</sup> mais aussi avec le public.

<sup>163</sup> Lors de la tournée de *Les Iks*, l'ethnologue Colin Turnbull a animé certains de ces forums, dont un autour du thème « Les anthropologues et le théâtre : quel sorte de jeu doivent-ils jouer sur le terrain ? »

<sup>164</sup> Citons l'exemple de la tournée de *Timon d'Athènes* joué à Thonon, Dijon, Macon, Strasbourg, Villeurbanne, Evry, Le Havre, Toulouse, Grenoble, Nice, Zurich, Bordeaux, La Rochelle, Douai, Bruxelles ou la tournée d'*Ubu* joué à Douai, Beauvais, Caen, Orléans, Tours, Angers, Nantes, Poitiers, La Rochelle, Angoulême, St. Médard-en-Jalles, Villeneuve sur Lot, Pau, Tarbes, Nîmes, Manosque, Ajaccio, Firminy, Annecy, Thonon, Dijon, Montbéliard, Mulhouse, Nancy.

<sup>165</sup> In *Rapport d'activité du C.I.R.T. et du Cercle 1979*, p. 9.

<sup>166</sup> « Les comédiens apprennent une partie du texte dans la langue du pays, et peuvent ainsi inclure dans la représentation en français des passages-clés joués, suivant le cas, en anglais, en espagnol, en allemand ou en italien. » In *Rapport d'activité du Centre. 1978*, p. 2.

<sup>167</sup> En 1989, par exemple, dans le cadre de l'année de la France en Inde, des journées du théâtre ont été organisées. Pendant 3 semaines, Peter Brook et Raoul Chénabi ont dirigé un travail commun sous la forme d'ateliers avec des comédiens, des écrivains, des metteurs en scène et des journalistes indiens. Exercices sur le rythme, le silence, la voix, l'espace, le travail d'approche d'une scène dans une langue imaginaire, improvisations diverses. Des discussions, animées respectivement par P. Brook, R. Chénabi et P.-J. Parcours ont

Dans le prolongement de son travail sur la relation à la salle, la troupe expérimente, lors des tournées, un ensemble de lieux différents. Les acteurs du C.I.C.T. donnent des représentations dans des salles anonymes et vides telles que des salles des fêtes, des gymnases, des entrepôts (l'Union Fruitière d'Istres), dans des théâtres mais aussi en plein air (carrières désaffectées en Australie et en Avignon). Bien qu'ils ne correspondent pas souvent à des salles de théâtre classiques, ces lieux de représentation répondent à des critères spécifiques issus de l'utilisation de l'espace offert par le Théâtre des Bouffes du Nord. L'exploration de la relation du spectacle à son espace de représentation menée par le C.I.R.T. – C.I.C.T., le conduit à définir des exigences en matière de lieux susceptibles d'accueillir les tournées des spectacles créés aux Bouffes du Nord et le rôle que joue ainsi l'espace de cette salle dans le travail théâtral du Centre croît dans la construction de l'identité artistique de la troupe. La première exigence est de ne pas jouer devant des publics trop nombreux. La seconde, de ne pas avoir un cadre scénique qui impose ses caractéristiques au spectacle au point d'en orienter la compréhension. Cela conduit les directeurs du C.I.C.T. à envoyer le régisseur puis directeur technique du théâtre, Pierre-Louis Jatte en repérage pour découvrir des lieux appropriés aux représentations. Comme le souligne Micheline Rozan, le C.I.C.T. est en position d'avoir des exigences et d'initier l'ouverture de nouveaux espaces scéniques.

Le nombre de lieu qu'on a ouvert et qui sont restés des théâtres après, ça [Pierre-Louis] a dû vous le raconter. À Barcelone, à New York, à Zurich. C'étaient des lieux autres que des théâtres, on les faisait théâtre le temps de nous, et après ça restait théâtre. Brook n'aime pas les théâtres à l'italienne. Et il fallait trouver des lieux dans lesquels les spectacles créés aux Bouffes s'inscrivaient, plus ou moins bien, mais s'inscrivaient quand même mieux que dans un théâtre normal à l'italienne où il se serait mal inscrit. On envoyait Pierre-Louis chercher. C'était lui. Dès le départ, on donnait aux organisateurs quels qu'ils soient des renseignements précis sur ce qu'on cherchait et puis ils repéraient des trucs et Pierre-Louis allait chercher. Et puis il les aménageait suivant ce dont on avait besoin. Comme on n'était pas très chers et qu'on était très demandés, c'était très faisable. Et la plupart du temps, ils étaient très contents, puisque je vous dis, ils gardaient le lieu en théâtre. Le marché aux fleurs de

---

eu lieu sur le travail de metteur en scène, celui des comédiens et écriture. De 1993 à 1995, des stages (pour les acteurs, à l'intention des handicapés), des rencontres (avec de jeunes metteurs en scène, avec le public) et des débats accompagnèrent la tournée de *L'Homme Qui*.

Barcelone, un manège à Zurich. Entre autres, parce qu'il y a en a eu des tas d'autres, ça je me souviens pas bien<sup>168</sup>.

Ce travail de découverte, de rénovation et d'aménagement de lieux de représentation est la fierté de Pierre-Louis qui s'assimile totalement aux conventions esthétiques développées par Peter Brook en matière d'espace théâtral.

Disons que lui aidant, ils nous a poussé à trouver des solutions, à avoir parfois d'excellentes idées. Parce qu'il était exigeant. Parce qu'il ne se satisfaisait pas des choses telles qu'elles étaient parce qu'elles n'étaient pas en relation avec son travail. Donc on a fait parfois des transformations radicales. À New York, on a transformé entièrement un théâtre pour 2 spectacles. *Le Mahabharata* et puis Peter Brook a remonté *La C.* avec des acteurs américains. On a transformé ce théâtre radicalement puisqu'on est passé de 1900 places à 900. Mais la direction technique New-yorkaise pensant que c'était une affaire temporaire juste pour le travail de Peter Brook, ce théâtre devait retourner à ce qu'il était avant, c'est-à-dire, un théâtre normal New-yorkais avait fait une transformation provisoire, et aujourd'hui, 15 ans plus tard, les gens jouent sur une scène provisoire. Car en réalité, ce que nous avons fait pour nous a redonné un sens à ce lieu. Un sens beaucoup plus humain, une grande personnalité, mais ça, ce théâtre l'avait déjà. C'était un théâtre abandonné, on a gardé l'idée de l'abandon, qui n'a pas toujours été bien comprise au cours des travaux par l'architecte qui travaillait avec nous, mais enfin, on l'a remis sur la voie. Ça aurait pu être mieux fait, ça c'est sûr, il a pas toujours fait ce qu'on voulait. Mais enfin on ne pouvait pas être tous les jours à New York. Et la direction technique new-yorkaise allait plutôt dans le sens de l'architecte. Il y a eu une grande incompréhension dans les premiers mois, mais on est arrivé à quelque chose. Un produit final qui est assez satisfaisant. Là, on a fait, je crois, une très belle expérience, de montrer, peut-être aussi pour nous, vérifier des choses qu'on avait apprises dans le passé. Des distances entre le dernier spectateur et le spectacle, entre le premier spectateur et le spectacle ; les relations qu'il y a entre la scène et la salle sur le plan visuel. La place du cadre de scène qui est un peu comme un diaphragme, qui coupe donc, qui crée une distance. La relation qu'il y a entre la scène et la salle sur le plan de l'acoustique. On a fait pas mal d'expériences, on en a fait vraiment beaucoup à travers le monde et là, il y a que quelques lieux dans le monde, qu'on a ouvert et qui sont restés. Des lieux abandonnés. Dans d'autres villes, on a ouvert un réservoir de gaz à Copenhague, ce lieu est devenu un théâtre permanent. On peut plus y jouer parce qu'ils n'ont rien compris à ce lieu, à ce qu'on a

---

<sup>168</sup> Certains lieux ont ainsi été rouverts tels le théâtre « Majestic » à Brooklyn, d'autres ont même été construits selon les principes d'aménagement de la salle préconisés par Peter Brook, comme le théâtre « Ginza » à Tokyo. Ceux-ci respectent une certaine distance entre le dernier spectateur et le spectacle, entre le premier spectateur et le spectacle afin d'améliorer la visibilité de la scène et acoustique.

fait. C'est la même chose à Barcelone, à Francfort, seulement à Glasgow, ils ont plus ou moins gardé le lieu dans l'esprit où on l'avait ouvert. C'était un dépôt de Tram qui est devenu un centre culturel permanent. Ces lieux devaient être détruits. Nous avons été les révélateurs de l'architecture. C'est ça qui est intéressant de voir la relation qu'il y a entre le spectacle et le lieu qui le contient. Donc c'est vrai qu'on a une expérience et qu'on sait maintenant à quel point la place des murs n'est pas innocente, la hauteur des plafonds n'est pas innocente, la couleur n'est pas innocente et à quel point ces choses peuvent aider ou empêcher qu'un spectacle se déroule dans les meilleures conditions.

En faisant sienne l'esthétique du Théâtre des Bouffes du Nord et en la faisant appliquer par les structures d'accueil (villes ou théâtres), Pierre-Louis Jatte est devenu le vecteur central de propagation de l'esthétique développée par Peter Brook. Cette esthétique liée à la programmation principalement théâtrale du Théâtre des Bouffes du Nord, s'est enrichie à partir de 1998, d'une nouvelle dimension au travers de la musique.

### **C. Un théâtre de musiciens**

Avec l'arrivée de Stéphane Lissner, l'esthétique principalement associée à la recherche et à la représentation théâtrales s'étend à la musique classique, contemporaine et au jazz au point que ces concerts constituent une part égale en nombres de journées de représentation. Les qualités acoustiques structurelles de la salle, l'absence de scène et l'avancée du plateau au milieu du parterre constituent un cadre qui conduit le directeur et son administrateur coproducteur à choisir des formations musicales qui peuvent tirer parti de cette configuration à savoir, avant tout, des formations de petite taille à l'exception notable du Chœur de Chambre Accentus composé de 40 chanteurs. La programmation est ainsi, d'emblée, construite autour d'orchestres de musique de chambre (tels le duo Marc Coppey et Nicholas Angelich, le trio Wanderer, les quatuors Prazak, Thalich, Artemis, quintettes Moraguès et Zik), de récitals d'instrumentistes (comme Alain Planès, Brigitte Engerer, Hopkinson Smith), de l'association texte et musique (tels Irène Jacob – Benoît Delbecq ou Olivier Cadiot – Steve Argüelles), d'ensembles vocaux (comme le Chœur de chambre Accentus ou l'Ensemble vocal Dialogos) et de petites formations de jazz (telles que celles d'Archie Shepp, Michel Portal, Louis Sclavis ou Richard Galliano). La plupart des interprètes cités ci-dessus sont devenus des habitués du lieu et leur participation structure elle aussi la saison musicale. Lors des concerts, l'espace de représentation réservé aux interprètes n'est délimité que par l'usage d'un tapis persan de très

grande taille placé au centre du plateau. Cette programmation musicale s'est accompagnée de modifications concernant la politique des prix pratiqués. Partant du principe que le public de concerts est habitué à des salles de concert privées dans lesquelles le prix des places est plus élevé que pour le théâtre, Stéphane Lissner a revalorisé l'ensemble des prix et introduit une classification tarifaire entre les spectacles<sup>169</sup>. Le public visé, n'est donc plus un public « populaire » pour qui le prix des places agit sur l'accès à une pratique culturelle. Il s'agit de cibler un public de mélomanes du quartier (toujours compris dans son acception large : 9°,10°,18° et 19° arrondissements), qui en-dehors de la Cité de la musique ne dispose pas de salle de concert à proximité.

Entre théâtre et musique, l'esthétique actuelle du Théâtre des Bouffes du Nord ne repose donc pas sur un genre ou des sous-genres spécifiques. Elle s'est principalement construite sur des conditions de représentation particulières liées, à la fois, à la structure du lieu, à la volonté de ne pas y apporter de grands aménagements au travers de décors qui cassent le rapport de la salle au public, aux recours à des spectacles peu distribués dans les salles de théâtre et concerts classiques et à un public qui, de public de théâtre « populaire » et de quartier est devenu un public de salle de musique et de théâtre de quartier.

Il convient, à présent, de rapporter la mise en place et l'évolution d'une telle esthétique au contexte institutionnel et artistique des époques concernées à savoir, le début les années 70-80 puis les années 90-2000. Cela nous permettra de comprendre comment une orientation spécifique perdure tout en s'adaptant.

#### **IV. Un contexte institutionnel et artistique favorable**

Si, en 1970, Peter Brook présente le marché parisien comme étant plus propice au développement de ses nouvelles orientations en matière d'activité théâtrale, c'est qu'à cette époque, le marché français est en plein essor et en pleine restructuration. La mise en

---

<sup>169</sup> Pour la saison 2003-2004, 3 tarifs s'appliquent à la catégorie « théâtre » en fonction du type de place (24,50€, 18,50€ et 14€). Des réductions existent pour les matinées et groupes à partir de 10 personnes (17€, 12€, 8€). Chaque spectacle de la catégorie chanson a un tarif spécifique : 24,50€ ; 20€, 18,50€ et 12€. 2 tarifs étaient appliqués à l'opéra de chambre : 24,50€ et 18,50€. Les concerts disposaient de 2 tarifs : 18,50€ et 12€. Les jeunes âgés de moins de 25 ans, les titulaires de la carte vermeil, les chômeurs et les groupes de plus de 10 personnes pouvant bénéficier de tarifs réduits pour certains spectacles de la catégorie chanson, les spectacles d'opéra de chambre et les concerts.

perspective du travail de Peter Brook et de Micheline Rozan puis, de Stéphane Lissner avec l'environnement institutionnel et artistique mais aussi avec un état du public de théâtre de l'époque, permet de mesurer l'adéquation de cette innovation théâtrale au marché de l'époque. En 1970 et depuis 1959, les modes d'intervention de l'Etat mais aussi le volume des aides ont changé car le théâtre est devenu l'axe central de la politique culturelle de l'Etat<sup>170</sup>. Par ailleurs, dans le domaine proprement artistique, le travail théâtral a connu de profonds changements. R. Abirached écrit ainsi que « au sortir de 1968, il n'est question que de recherche, dans les formes, dans les méthodes, dans les modes de production ; voici donc, tour à tour ou simultanément, le recours à l'improvisation, le triomphe de l'expression corporelle, la création collective, les interrogations et les travaux sur l'acteur, les expériences scénographiques »<sup>171</sup>. À la fin des années 1990, Les conditions de soutien des pouvoirs publics à la création artistique ont changé. Philippe Urfalino parle d'une « dissolution de la politique culturelle », politique définie depuis Malraux, contre les « effets supposés désocialisants de la consommation de masse ». Dès lors, les notions de culture, l'éducation, de divertissement, de tradition et de modernité qui étayaient les finalités du ministère de la Culture sont brouillées.<sup>172</sup> Par ailleurs, confrontés à une augmentation toujours plus forte d'aide financière sur les projets artistiques, les pouvoirs publics (État et collectivités territoriales et locales) est amené à trouver de nouvelles solutions de soutien à l'activité artistique.

En 1970, en France, le théâtre a été affecté par les événements de mai 68. Après s'être fait l'écho de l'esprit contestataire de la rue<sup>173</sup>, la scène se trouve un temps déstabilisée par celle-ci. L'Odéon est occupé et Jean-Louis Barrault démis de ses fonctions de directeur, le festival d'Avignon et J. Vilar<sup>174</sup> sont remis en question. Réunis au Théâtre de la Cité de Villeurbanne,

---

<sup>170</sup> Lors de la discussion du budget 1960 à l'Assemblée nationale et au Sénat, André Malraux affirme que la « question du théâtre... est la plus urgente ». Cela se traduit par la relance du processus de décentralisation dramatique, l'augmentation des budgets des théâtres nationaux, la création de troupes permanentes dotées d'une subvention annuelle de fonctionnement, l'aide au théâtre privé à travers la création du Fonds de soutien du théâtre privé. In BRAJOT, Guy, « La politique théâtrale de l'Etat de 1959 à 1968 », *La décentralisation théâtrale*, Les années Malraux, ABIRACHED, R., dir., Cahier de l'Anrat, éd. Actes Sud Papier, avril 1992, p. 65 à 77.

<sup>171</sup> ABIRACHED, R., « Paysage d'après tempête », *La décentralisation théâtrale*, 2. *Les années Malraux (1959-1968)*, Cahier de l'Anrat N° 6, Actes Sud Papiers, Arles janvier 1993, p. 16.

<sup>172</sup> In URFALINO, P., *L'invention de la politique culturelle*, Hachette Littératures, Paris, 2004, 427 p.

<sup>173</sup> On retiendra certains spectacles clefs mais très peu représentatifs comme la première création collective du Théâtre de l'Aquarium, fondé par la troupe des Ecoles normales supérieures, intitulée *L'Héritier ou les étudiants pipés*, qui s'inspire de l'ouvrage de Bourdieu et Passeron *Les Héritiers* ou *Le Bread and Puppet Theatre* qui propose des sketches de rue sur la guerre du Viêt-nam.

<sup>174</sup> Jean Vilar dirige le Festival d'Avignon depuis 1947. Depuis qu'il a quitté le T.N.P., en 1963, il a pourtant transformé le festival en faisant appel à de nouveaux metteurs en scène (Planchon, Lavelli, Bourseiller), en introduisant la danse et en adjoignant à la cour des Papes un nouveau lieu de représentation également propice à la recherche, le cloître des Carmes.

les directeurs des théâtres populaires et des Maisons de la culture procèdent à leur autocritique et réclament une radicalisation de l'idéologie du théâtre populaire. Ces derniers revendiquent ainsi un théâtre qui par son ancrage dans le contexte social et politique lui permettrait d'accéder à un autre public, jusque-là hors d'atteinte. Cela donne lieu, par exemple, à des représentations dans les usines occupées. De ces expériences naissent une multitude de nouvelles compagnies motivées par la création collective et qui brouillent la frontière entre professionnels et amateurs. Les acteurs du monde du théâtre ont pris conscience des limites de l'action théâtrale sur la société et ont découvert la nécessité de repenser leur art. Loin de conduire à un repli sur soi du monde du théâtre français, ceci conduit, au contraire en 1970 et dans les années qui suivent, à un regain prolifique d'énergie créatrice. Le paysage théâtral est ainsi dominé par une forte croissance quantitative des lieux et groupes de théâtre et une multiplication des approches variées. Le nombre de compagnies est en constante augmentation<sup>175</sup> et le travail mené par de nombreux metteurs en scène et leurs compagnies subventionnées donnent de la France l'image d'un pays soutenant la recherche et l'expérimentation théâtrales. Dans ces démarches, tout est revisité : le texte (l'heure est aux auteurs contemporains mais aussi aux auteurs étrangers qui prévalent largement sur la scène française, avec une prédominance pour les auteurs allemands et russes), l'acteur (son travail et son rôle dans l'espace théâtral) le public (principalement à travers les revendications populaires et le rapport que le comédien entretient avec lui), le lieu (le théâtre sort des salles spécifiquement conçues à cet effet et s'approprie de nouveaux espaces).

Certains metteurs en scène veulent rendre le rapport au public plus intime et plus chaleureux à travers une nouvelle esthétique de la représentation. Le spectacle d'Ariane Mnouchkine<sup>176</sup> *1789* commence par l'accueil particulier des acteurs de la troupe du Soleil. Ceux-ci convient le public à boire et à manger avant de lui raconter les événements puis de le faire participer à la prise de la Bastille comme s'il s'agissait de « sa » fête. À l'utopie révolutionnaire se substitue l'utopie communautaire. L'objectif étant que, comme le dit G. Banu, «acteurs et

---

<sup>175</sup> Dans un article consacré à cette période, B. Dort, indique que l'on passe de 80 dépôts de demandes de subvention auprès du ministère, en 1971, à 760, en 1983. Si ces chiffres ne représentent pas le nombre réel de compagnie existant dans cette période, en raison d'une quantité très importante de compagnies ne pouvant prétendre à une subvention, ils permettent, néanmoins d'évaluer leur augmentation. In DORT, B., « L'âge de la représentation », *Le Théâtre en France*, Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque, Armand Colin, Paris, 1992, p 1009.

<sup>176</sup> Mnouchkine, Ariane (Boulogne-sur-Seine, 1939) : Metteur en scène français, animatrice depuis sa création du Théâtre du Soleil. A l'origine de cette troupe se trouve l'Association des étudiants de Paris, fondée en 1959 par Ariane Mnouchkine et Martine Franck. En 1964, a lieu le premier spectacle *Les Petits-Bourgeois* de Gorki qui sera suivi en 1967 de *La Cuisine* de Wesker, du *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare, en 1968 et *des Clowns*, en 1969. La troupe se caractérise par un travail qui dépasse le seul spectacle. Elle est dirigée par un metteur en scène qui se veut animatrice.



spectateurs se nourrissent des mêmes valeurs qui se rattachent au modèle d'une action, théâtrale et politique, collective ». Cette idée de fête partagée donne également naissance, à partir de 1968, aux spectacles du Grand Magic Circus de Jérôme Savary<sup>177</sup> qui lui choisit la farce et le grotesque de la fête foraine pour intégrer un public qui chante, danse et mange avec les comédiens. Dans cette période d'explorations multiples et polymorphes de la pratique théâtrale, Antoine Vitez<sup>178</sup> innove au Conservatoire national d'art dramatique depuis 1968 avec une pédagogie personnelle sur le travail du comédien. Des textes de toutes natures y servent de base à des improvisations et des variations sur les postures et la voix qui visent à permettre au comédien de trouver, à travers un engagement physique, une « joie de vivre » sur la scène et de jouer de son art de l'*estrangement* (ainsi traduit-il le *Verfremdungseffekt* de Brecht). Il met également cette approche en pratique dans ses mises en scène de textes d'auteurs russes puis, allemands (*Les Bains* de Maïakowski en 1967, *Le Dragon* d'E. Schwartz en 1968, *La Mouette* d'A. Tchekhov en 1970, *Le Précepteur* de Lenz en 1970, *Faust* de Goethe en 1972, *Mère Courage* de Brecht en 1973). Il s'intéresse ensuite au répertoire français contemporain et classique et de revendiquer le statut de code formel de l'alexandrin contre l'actualisation du langage classique. En militant communiste engagé, il défend un « théâtre élitare pour tous » constamment inventif et festif.

Pour d'autres metteurs en scène, c'est le théâtre lui-même, en tant qu'instrument, qui doit faire l'objet d'une réflexion critique. On assiste alors à des tentatives de mise en abyme du texte et de la représentation théâtrale. L'art du théâtre est au centre des préoccupations de Bernard Sobel et de Jean-Pierre Vincent<sup>179</sup> qui, pour mener leur réflexion, ont alors

---

<sup>177</sup> Savary, Jérôme (Buenos Aires, 1942) : acteur, auteur dramatique et metteur en scène français. Après avoir suivi des cours aux Arts décoratifs de Paris et fréquenté les milieux du Jazz lors d'un séjour à New York, Savary fonde sa compagnie le Panique Circus en 1965. Tout d'abord à la recherche d'un théâtre populaire militant, Jérôme Savary et son Grand Magic Circus aborde des mythes et des stéréotypes dans des spectacles mêlant tous les arts et où l'ironie sert la contestation politique (*Zartan, frère mal-aimé de Tarzan*, en 1970, *Robinson Crusoe*, en 1972, *Cendrillon et la lutte des classes*, en 1973, *De Moïse à Mao*, en 1974).

<sup>178</sup> Vitez, Antoine (Paris 1930- 1990) : Metteur en scène et traducteur français. Alors qu'il est secrétaire de Louis Aragon, Antoine Vitez suit des cours de théâtre avec Tania Balachova. Il collabore à la revue du TNP intitulée *Bref*, puis à *Théâtre populaire*. Il débute comme metteur en scène en 1966 avec *Electre* de Sophocle. Traducteur de russe et de grec, il cultive un rapport particulier à la langue des textes dramatiques. Il dirige le théâtre des Quartiers d'Ivry (1972-1981) avant d'être nommé directeur du Palais national de Chaillot.

<sup>179</sup> Vincent, Jean-Pierre (Paris, 1942) : Acteur et metteur en scène français. Après avoir débuté aux côtés de Chéreau dans la direction du groupe théâtral du Lycée Louis-le-Grand, il continue sa collaboration avec ce dernier en co-dirigeant le théâtre de Sartrouville. Auprès de Jean Jourdheuil, il devient dramaturge et fonde avec lui le Théâtre de l'Espérance. Il connaît la notoriété grâce à *La noce chez les petits-bourgeois* de Brecht, en 1968, *La Cagnotte* de Labiche, *Capitaine Schelle*, *Capitaine Eçço* de Rezvani, en 1971, *Dans la jungle des villes* de Brecht, en 1972, *Woyzeck*, de Büchner, *Don Juan* et *Faust* de Ch. Dietrich Grabbe, en 1973. Durant l'année 1974, Jean-Pierre Vincent collabore avec Peter Brook à la mise en scène de *I*. En 1975, Jean-Pierre Vincent devient directeur du Théâtre national de Strasbourg (TNS) où il continue de développer le statut de dramaturge. En faisant ressortir les systèmes de représentation qui sont à l'origine des oeuvres, il revendique une critique de l'évidence théâtrale, la remise en question de tout ce qui pouvait sembler naturel pour le public et les artistes.

principalement recours aux auteurs allemands classiques ou contemporains. En 1970, avec son spectacle *Homme pour homme*, l'Ensemble théâtral de Gennevilliers (ETG), fondé en 1963 par Bernard Sobel, devient professionnel et permet à son directeur metteur en scène d'explorer la distanciation brechtienne et de continuer ses investigations sur la manière dont l'homme se représente dans l'histoire. Jean-Pierre Vincent, quant à lui, a monté, en 1968 *La noce chez les petits-bourgeois* de Brecht, qui sert de manifeste à son approche théâtrale. Son condisciple, Patrice Chéreau<sup>180</sup>, est lui plus critique à l'égard d'un théâtre « service public » et il revendique un théâtre « art ». Toujours dans une remise en question de l'art du théâtre, certains adoptent toutefois une autre démarche car ils renient également le théâtre historique dominant ainsi que la prétention à un théâtre populaire. Ils explorent ainsi un théâtre « minimal »<sup>181</sup>.

Enfin, la notion même de lieu théâtral est revisitée. Avec le développement des troupes liée à la décentralisation théâtrale, les lieux d'implantation des nouveaux théâtres ont également changé. Pour l'implantation des centres dramatiques, ce ne sont plus seulement les grandes villes qui sont choisies mais des villes de plus petite taille ainsi que la périphérie des grandes villes (Bourges, Longwy, Villeurbanne, Ménilmontant). Au-delà d'un développement qui ressortit à une planification nationale, les nombreuses compagnies théâtrales qui voient le jour choisissent également de s'installer dans des municipalités qui font le choix de soutenir le

---

<sup>180</sup> Chéreau, Patrice (Lézigné, 1944) : Metteur en scène français. Au sein du groupe théâtral Louis-le-Grand, il passe progressivement de la traduction à la pratique scénique (régie, interprétation, mise en scène). Le groupe accède rapidement à la notoriété, et Chéreau s'impose, en 1966, avec *L'affaire de la rue de Lourcine*, de Labiche. Directeur du Théâtre de Sartrouville de 1966 à 1969, il effectue une brève saison auprès de Paolo Grassi au Piccolo Teatro de Milan, avant de prendre la codirection du TNP de Villeurbanne en 1970 avec Roger Planchon et Robert Gilbert où il met en place une équipe artistique. Bien qu'il adopte certains éléments de la démarche brechtienne, P. Chéreau ne cesse d'interroger le statut de la représentation, d'exalter la magie de la théâtralité tout en récusant ses artifices (*L'Italienne à Alger* de Rossini en 1969, *Richard II*, de Shakespeare, en 1970, *La Dispute* de Marivaux en 1973). Parallèlement à ses mises en scène de théâtre, il développe une approche globale de l'opéra : *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach (1974), *Le Ring* de Wagner (1976), *Lulu* d'Alban Berg (1979).

<sup>181</sup> Pour Jacques Lassalle, c'est l'univers du « peu » qui repose sur l'acteur « nu » devant le spectateur. Pour Claude Régy, c'est l'exploration de la tension sous-jacente du texte dramatique. Rejetant l'idée que les comédiens « incarnent » un personnage, C. Régy ne travaille qu'à faire ressortir la tension intérieure du texte en supprimant tout dispositif visible de mise en scène et en transformant la scène en un « espace mental » qui ne serait plus que « le chemin de l'écriture » où les spectateurs feraient leur spectacle. Tout en ayant introduit en France de nombreux auteurs anglo-saxons, dans les années 60 (Osborne, Pinter, Saunders, Stoppard, Wesker), et allemands, dans les années 70 (comme Peter Handke, *La chevauchée sur le lac de Constance*, 1973), il collabore avec des dramaturges français tels que Marguerite Duras (*Les viaducs de la Seine*, 1960, *L'amante anglaise*, 1969), Nathalie Sarraute (*Isma*, 1972, *C'est beau*, 1975). Lassalle, Jacques (Clermont-Ferrand, 1936) : Auteur dramatique et metteur en scène français. Il fonde en 1967, le Studio-Théâtre de Vitry-sur-Seine où il revisite des classiques peu connus et révèle des auteurs français et étrangers contemporains. Entre 1969 et 1971, il enseigne à l'Institut d'études théâtrales de l'université de Paris III tout en étant un dramaturge prolifique. Régy, Claude (Nîmes, 1923) : Metteur en scène français. Claude Régy n'a jamais cherché à créer sa propre compagnie théâtrale ou à diriger un théâtre. L'ensemble de son travail porte sur des textes d'auteurs contemporains auprès de qui il cherche une collaboration afin de replacer le texte au centre de la pièce et de rendre invisible le travail du metteur en scène.

théâtre sans avoir nécessairement au préalable de salle de théâtre. On assiste ainsi non pas à une modification de la structure sociale du public<sup>182</sup> mais plutôt à un nouveau découpage géographique qui prétend conquérir un nouveau public (celui des banlieues et de la province) grâce à une proximité accrue des salles de spectacles. Les nouveaux théâtres recrutant la moitié de leurs spectateurs parmi un public de quartier. En 1965, Gabriel Garran s'est ainsi installé dans un gymnase à Aubervilliers aménagé en Théâtre de la Commune. Guy Rétoré occupe un ancien cinéma qui est devenu le Théâtre de l'Est parisien (T.E.P.). Outre ce mouvement d'éloignement du centre de Paris, vers la banlieue et la province, on observe depuis la fin des années 60, un mouvement hors des salles traditionnelles de théâtre. En 1968, J-L Barrault s'était installé dans une ancienne salle de boxe, l'Elysée-Montmartre. La même année, Jean Vilar aménage le cloître des Carmes, en Avignon, avec une structure mobile légère et épurée afin d'offrir un lieu modulable aux expérimentations théâtrales. En 1970, le Théâtre du Soleil, après avoir occupé le Cirque Médrano, s'installe à la Cartoucherie de Vincennes dans un bâtiment aux structures métalliques apparentes utilisé comme un espace modulable sans coulisses, où le public peut se mouvoir entre les gradins et la scène et avoir ainsi le sentiment d'être dans le spectacle.

La spécificité française à l'époque réside alors dans un soutien des pouvoirs publics à la multiplication de ces expériences qui aboutit à une institutionnalisation de la recherche théâtrale liée à un travail de création devant spectateurs. Depuis 1960, l'Etat consent un effort budgétaire considérable en direction du théâtre. Le budget d'intervention passe ainsi de 152 449, 02 € (1 000 000 FRF), en 1959 à 1 705 142, 3 € (11 185 000 FRF), en 1968. Par ailleurs, la nouvelle direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle diversifie les sources de financement public. À travers les chartes culturelles, elle sollicite l'aide financière des villes dans les subventions de fonctionnement des centres dramatiques (9 centres dramatiques nationaux, 5 créés en 1947, un en 1961 et trois en 1968)<sup>183</sup> ainsi que des troupes permanentes et des maisons de la culture (de nombreux metteurs en scène, entrepreneurs de spectacles en devenant directeurs de maisons de la culture disposent ainsi d'un outil de travail) mais aussi une aide matérielle à travers le prêt de lieux de travail et de représentation<sup>184</sup>. Le Directeur du Théâtre et des Maisons de la Culture de 1970 à 1979, plus particulièrement chargé des

---

<sup>182</sup> Comme au T.N.P. dans les années 50, la proportion d'ouvriers reste faible, même si elle lui est supérieure. En moyenne 6%.

<sup>183</sup> Centre dramatique de l'Est, Comédie de Saint-Etienne, Grenier de Toulouse, Comédie de l'Ouest, Comédie de Provence, Centre dramatique du Nord,

<sup>184</sup> C'est le cas de Guy Rétoré, Gabriel Monnet, Georges Joubert.

« jeunes compagnies », Guy Brajot, souligne les spécificités de la politique théâtrale de l'État mise en œuvre à l'époque. Les centres dramatiques, la question de la décentralisation théâtrale<sup>185</sup> et celle de la réforme du Fonds de soutien au théâtre privé sont au cœur de la réflexion menée par le Ministère de la Culture. Pour des raisons structurelles (le ministère ne dispose que d'une seule ligne budgétaire consacrée à l'ensemble du théâtre) et conjoncturelles (l'augmentation des crédits du théâtre entre 1970 et 1981), les actions menées dans ces trois domaines ont des retombées directes et indirectes sur le devenir du Théâtre des Bouffes du Nord car elles créent un environnement favorable à la constitution de troupes théâtrales innovantes et au développement de la création théâtrale en assurant des sources de financement multiples. Ainsi, « en responsabilisant davantage la profession, diversifiant ses interventions et en impliquant davantage la Ville de Paris »<sup>186</sup> à travers sa Caisse des dépôts, l'emprunt pour l'équipement des théâtres privés connaît un renouveau. Mais surtout, à partir de 1970, le soutien de l'État à la création théâtrale prend des formes nouvelles. Aux crédits traditionnels et subventions de fonctionnement allouées s'ajoutent un organisme totalement novateur, le Fonds d'intervention culturelle (FIC). Son objectif est de « favoriser les actions incitatives impliquant plusieurs ministères à la fois »<sup>187</sup> afin de préparer une politique d'intervention culturelle globale de l'État.

Au-delà de ces données institutionnelles favorables à la recherche et à la création, l'état de l'offre parisienne de spectacle constitue lui aussi un contexte propice. La géographie des lieux de spectacle vivant a grandement changé du fait de la décentralisation théâtrale. La capitale n'est plus le centre de la création théâtrale. En dépit de la construction d'un nouveau théâtre national, le Théâtre de l'Est parisien (T.E.P. ou Théâtre de la Colline), de pôles comme le palais de Chaillot et de l'importante concentration de compagnies théâtrales dans la capitale, c'est à présent la province et la banlieue parisienne qui incarnent le dynamisme créatif et expérimental. Paris ne dispose pas véritablement d'un lieu de création et de représentation dramatique qui s'appuie sur une recherche théâtrale innovante. De plus, le théâtre anglais ou anglo-saxon est très peu représenté. En effet, comme nous l'avons vu, en-dehors du répertoire français classique et contemporain, les metteurs en scène français utilisent surtout les textes dramatiques allemands et russes pour mener à bien leurs explorations. Shakespeare n'est

---

<sup>185</sup> À partir de 1971, l'État signe des contrats triennaux avec les centres dramatiques et confère au TEP (Théâtre de l'Est Parisien) et le TNS (Théâtre national de Strasbourg) le statut juridique d'établissement public les érigeant ainsi au rang de théâtres nationaux.

<sup>186</sup> BRAJOT, G., « D'un ministre à l'autre, l'action de l'État », in *Idem*, p. 24.

<sup>187</sup> GIRARD, A., « Le Fonds d'intervention culturelle, un instrument encore mal évalué », in ABIRACHED, R., dir., *La décentralisation théâtrale, 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, n°4, Cahiers de l'Anrat, Actes Sud Papiers, Arles, 1995, p. 148.

connu qu'à travers ses pièces les plus célèbres (*Hamlet, Macbeth, Richard II*) et en dépit, du travail de Claude Régy, dans les années 60, sur les auteurs britanniques contemporains, la scène parisienne ne propose presque pas de spectacles conçus à partir de textes anglo-saxons.

### **A. Le temps de l'expérimentation théâtrale**

Si P. Brook présente son installation en France comme ayant été motivée par la reconnaissance de la liberté laissée aux artistes, l'installation de la troupe au Théâtre des Bouffes du Nord répond à d'autres besoins. En associant recherche à création dans un « nouveau » lieu de production et de diffusion artistique, M. Rozan et P. Brook peuvent à présent solliciter une subvention de l'Etat français. La nécessité d'une salle propre au Centre est justifiée par l'impératif de la représentation. Dans leurs discours à destination des institutions financières, l'emphase sur le rapport fécond entre recherche et représentation leur permet à la fois de souligner la spécificité du groupe et de sortir du cadre traditionnel de la subvention à la production.

Il est impossible de séparer la recherche de la création. La recherche doit forcément aboutir à la création sinon il s'agit seulement d'un travail en vase clos, privé de son véritable révélateur : une réalisation qui permette la confrontation avec le public.

La création doit forcément être le résultat d'une période de recherche – sinon il s'agit d'un travail incomplet, partiel, soumis à la représentation seule, et exposé ainsi au risque du dessèchement. Ce double mouvement – repli du groupe sur lui-même, puis ouverture du groupe au public – est le principe de base du travail de Brook.<sup>188</sup>

Comme le souligne Liz Henderson dans un article sur les relations entre les théâtres et les communautés théâtrales, la pression des bailleurs de fonds sur les groupes d'artistes qui utilisent un espace subventionné va toujours dans le sens de la création de spectacles qui soient représentés au public<sup>189</sup>. Si l'occupation d'un lieu de représentation qui offre l'avantage d'être également utilisé pour la recherche est présentée comme une nécessité Peter Brook et le C.I.R.T., elle est également étroitement liée à la possibilité de recevoir des subventions. Par ailleurs, outre les proportions et le dénuement du Théâtre des Bouffes du Nord, l'architecture

---

<sup>188</sup> In *Rapport d'activité du Centre 1977*, p. 1.

<sup>189</sup> « The space we use is heavily subsidized, which is why we can afford to rent it. But the funders all want to give money to emerging artists or professional producing organizations. So they're pressuring the people who manage that space to become a producing organization. And that would be disastrous for all of us... It just shows how out of touch the funders are with the needs of the artists in the community. » In BECKER, H., S., MCCALL, M., MORRIS, L., V., « Theatres and Communities : Three Scenes », *op. cit.*, p. 109.

du lieu en font l'espace idéal pour unir l'expérimentation à la présentation du travail du Centre. En effet, non seulement ces caractéristiques sont interprétées par le metteur en scène comme correspondant à l'aboutissement de ses recherches sur la relation de l'acte théâtral à son espace, mais elles portent aussi en elles les critères qui définissent alors le théâtre expérimental. Comme l'indique Liz Henderson, le caractère expérimental de certains lieux tient au fait que le public ne se retrouve pas dans un environnement conventionnel. Ceci suscite à la fois à une certaine excitation liée à l'idée de prendre des risques en sortant des sentiers battus et à une satisfaction à dédaigner des lieux huppés et traditionnels. Howard Becker, Michal McCall et Lori Morris ont également montré que l'utilisation de lieux non conventionnels comme une salle de théâtre doit s'inscrire dans une tradition théâtrale <sup>190</sup>. Comme nous l'avons vu, la communauté théâtrale parisienne a, depuis les années 1920 mais surtout au début des années 60 développé une culture de la rénovation théâtrale qui reçoit le soutien de l'État, de la ville et des municipalités avoisinantes. Celle-ci concerne aussi bien le type de jeu des acteurs, que les supports dramatiques et les lieux de représentations.

C'est au moment où le groupe vient s'installer aux Bouffes du Nord, en 1974, qu'à partir du C.I.R.T. (Centre international de recherche théâtrale) est créé le C.I.C.T. (centre international de créations théâtrales). Les deux organismes sont présentés comme complémentaires l'un de l'autre puisque le principe du Centre de recherche était de ne « jamais considérer la représentation comme une fin en soi, se suffisant à elle-même, mais d'essayer de lui ajouter d'autres éléments, de la préparer et de la prolonger par toute une série de contacts avec les gens en dehors du lieu fixé pour les représentations ». Parallèlement, le C.I.C.T. est un lieu de production puisqu'il a pour tâche la gestion d'un lieu de représentation mais aussi la création de spectacles pour faire vivre ce lieu. C'est une société commerciale de type SARL. Ce statut juridique est une particularité dans le paysage théâtral français puisque la plupart des compagnies sont des Associations loi 1901 et que lorsqu'elles font le choix d'une structure commerciale, les compagnies choisissent en général la Société Coopérative Ouvrière de Production (SCOP). Il se justifie par le fait que la SARL ne concerne pas uniquement la compagnie mais également le lieu de création et de diffusion à savoir, le Théâtre des Bouffes du Nord<sup>191</sup>. Le dépôt des statuts auprès de la Chambre de Commerce et d'Industrie permet d'obtenir un numéro d'immatriculation INSEE et de prétendre à l'obtention d'une licence

---

<sup>190</sup> In *Idem*, pp. 93-116.

<sup>191</sup> Le Centre national du Théâtre précise en effet que « les structures de production, les lieux de création ou de diffusion peuvent envisager ce type de structure » et que « le capital dont dispose l'entrepreneur et le nombre de futurs associés et d'actionnaires déterminent pour une large part le choix d'un type de société commerciale ». in *Guide-annuaire du spectacle vivant, 2002-2003*, Centre national du Théâtre, Paris, 2002, p. 21.

d'entrepreneur de spectacle<sup>192</sup>. Celle-ci est une « autorisation administrative permettant l'exercice d'une activité de spectacle, l'emploi d'artistes professionnels et par là même, l'octroi de subventions publiques »<sup>193</sup>. Le fonctionnement de la SARL *Centre international de créations théâtrales - Théâtre des Bouffes du Nord* est confié à deux co-gérants, P. Brook et M. Rozan. Au titre de titulaires d'une « compagnie avec lieu d'accueil » et de producteurs de spectacles, les co-gérants doivent être titulaires des trois licences existantes (catégorie 1 : exploitants de salles et de lieux, catégorie 2 : producteurs de spectacles ou entrepreneurs de tournées, catégorie 3 : diffuseurs de spectacles)<sup>194</sup>. En accord avec les idées que Peter Brook revendiquait dès 1959, le principe d'une petite structure qui ne soit pas obligée de « couvrir les dépenses » est maintenu mais avec, cette fois-ci, des créations qui assurent le fonctionnement d'un théâtre à petit budget et permettent de poursuivre les expériences théâtrales. Pour Peter Brook, la subvention publique est, en outre, perçue comme le mode de financement le plus confortable après l'aide de fondations privées à vocation culturelle car elle lui évite un démarchage auprès d'une catégorie sociale dont il ne partage pas les habitudes culturelles<sup>195</sup>. En dehors du soutien financier des fondations, le C.I.C.T., devenu une compagnie avec lieu d'accueil, peut prétendre à des subventions de l'Etat français. Guy Brajot précise ainsi que la subvention octroyée à Peter Brook pour la création de sa compagnie et l'installation de celle-ci au Théâtre des Bouffes du Nord dépend, à l'origine, intégralement du FIC<sup>196</sup>. Or le FIC a des priorités d'action fixées par la Commission culturelle du VI e Plan

---

<sup>192</sup> « Est entrepreneur de spectacles vivants toute personne qui exerce une activité d'exploitation de lieux de spectacles, seul ou dans le cadre de contrats conclu avec d'autres entrepreneurs de spectacles vivants, quel que soit le mode de gestion, public, privé, à but lucratif ou non de ces activités. » Ordonnance du 13 octobre 1945, modifiée par la loi du 18 mars 1999.

<sup>193</sup> Idem p. 38. Le texte précise « qu'aucune subvention ne peut-être accordée aux entreprises de spectacle qui ne respectent pas la réglementation applicable aux entrepreneurs de spectacles, ainsi que les lois et règlements relatifs au contrat de travail, obligations de l'employeur en matière de protection sociale et à la propriété littéraire et artistique. »

<sup>194</sup> Les exploitants de salles et de lieux de spectacles sont les personnes « qui pourvoient à l'aménagement et à l'entretien des salles et lieux pour les louer à un diffuseur ou à un producteur / diffuseur. Ils doivent en outre détenir les titres d'occupation (propriété, bail, contrat de gérance). Les directeurs de théâtre et salles de concerts ont la responsabilité du respect de la sécurité et de la réglementation applicable aux salles de spectacles ». Les entrepreneurs de spectacles qui relèvent de la catégorie des producteurs de spectacles ou entrepreneurs de tournées « est celui qui reprend un spectacle déjà créé, rémunère les artistes et fait tourner ce spectacle dans différents lieux ». « Les entrepreneurs de spectacles classés dans la catégorie des diffuseurs sont ceux qui, dans le cadre d'un contrat, fournissent au producteur un lieu ou une salle de spectacles en ordre de marche pour y accueillir son spectacle. Les diffuseurs assument notamment l'organisation des représentations, la promotion des spectacles, la billetterie et la sécurité ». In *Guide-annuaire du spectacle vivant*, 2002-2003, Centre national du Théâtre, Paris, 2002, pp. 40 à 41.

<sup>195</sup> BROOK, P., *Oublier le temps*, Éd. du Seuil, Paris 2003 (1998), pp. 191 – 200.

<sup>196</sup> C'est également le cas pour l'exposition organisée par la Compagnie Renaud-Barrault dans la gare d'Orsay, pour le Festival d'Automne de Paris créé en 1972 par Michel Guy, pour le projet Lang pour les enfants à Vincennes, pour la création du Théâtre des Jeunes Années, du Théâtre noir et de l'Office national de diffusion artistique (ONDA). D'après, GIRARD, A., « Le Fonds d'intervention culturelle, un instrument encore mal évalué », *op. cit.* p. 151.

(1970-1975)<sup>197</sup>. Comme nous l'avons vu, la politique mis en place au Théâtre des Bouffes du Nord- C.I.C.T. (prix bas à destination d'un public « populaire » et non exclusivement parisien, approche et sensibilisation du public scolaire ainsi qu'animations et spectacles auprès de communautés non habituées à la pratique culturelle du théâtre), s'inscrivent pleinement dans certaines de ces priorités et ont permis au C.I.C.T. de s'assurer le bénéfice de cette subvention.

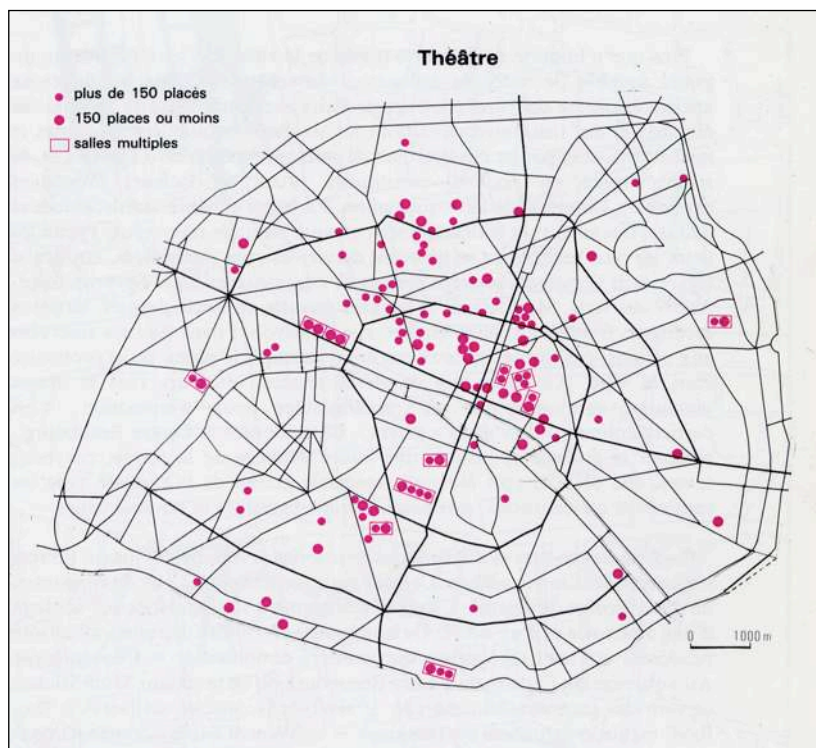
En 1974, le Théâtre des Bouffes du Nord - C.I.C.T. entre donc sur un marché théâtral français florissant devenu, depuis quelques années et grâce l'invitation de troupes étrangères<sup>198</sup>, un carrefour de rencontres internationales et donc ouvert aux auteurs et metteurs en scène étrangers. Bien que le théâtre privé (exclusivement parisien) soit aidé par l'Association de soutien pour le théâtre privé (alimenté par des subventions de l'Etat et les collectivités locales, ainsi qu'une taxe parafiscale sur les recettes du théâtre) il n'est plus, comme nous l'avons vu, le lieu de l'innovation et de l'expérimentation théâtrale. Grâce à un vaste réseau d'aide à la création et de financement de la production et de la diffusion, les expérimentations sont désormais dans les théâtres publics de banlieue et de province. Le statut particulier du C.I.C.T. fait de ce théâtre privé un lieu de recherche théâtrale subventionnée qui apporte au cœur de Paris un pôle de création innovant qui lui faisait défaut. Auprès d'un public que la nouvelle géographie théâtrale a rendu mobile, l'implantation particulière du théâtre, autrefois si problématique dans la structuration d'un public, devient un atout patent. (cf. P. 118, le plan d'implantation des salles de théâtre à Paris).

---

<sup>197</sup> Ces priorités étaient au nombre de cinq : action culturelle en milieu scolaire et périscolaire ; action culturelle sur le cadre de vie, action culturelle dans les milieux de résidence, de travail, ou de loisir en suscitant la mobilité sur ces lieux des troupes et des équipements théâtraux ; action d'information culturelle ; action d'élaboration de politiques culturelles globales et concertées au niveau local. In *Ibidem*, pp. 148-149.

<sup>198</sup> Dans le cadre du Théâtre des Nations, du Festival d'Avignon, puis du Festival d'Automne.





Plan de la répartition des théâtres à Paris en 1975, in *L'Atlas des Parisiens*, Atelier parisien d'urbanisme, Paris, 1979

Par un travail dans de multiples directions (travail des acteurs, contacts avec des publics variés, supports textuels distinctifs, choix esthétiques d'aménagement de l'espace, recherche et accueil du public), le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T s'est constitué une esthétique propre soutenue à la fois par les pouvoirs publics qui lui permet de rayonner bien au-delà de la capitale. L'esthétique qui accompagne l'exportation des spectacles de Peter Brook à l'étranger trouve un écho d'autant plus favorable qu'elle s'appuie sur la notion, alors en vogue, de proximité relationnelle entre le public et les acteurs et sur la propension à sortir des salles de représentation conventionnelles pour obtenir ce type de relation. Ce mouvement s'associe également à l'émergence d'un nombre de troupes et compagnies théâtrales bien supérieur à la quantité de salles de spectacle disponibles et obligées de se tourner vers

d'autres lieux de répétition et de représentation<sup>199</sup>. Il correspond, par ailleurs, au besoin pour les acteurs du C.I.C.T. amenés à jouer tout au long de longues tournées à l'étranger dans un très grand nombre de lieux différents, de retrouver un minimum de données spatiales permettant de reproduire certains aspects de la représentation qui ne pourront être remis en question du fait du peu de temps disponible pour s'adapter au nouvel espace. En plus du soutien des pouvoirs publics, l'esthétique du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. est donc solidement étayée par ce qui constitue désormais la tradition théâtrale parisienne, française et internationale.

### **B. Le temps de l'intimité musicale et du mécénat**

En 1998, la question des subventions théâtrales est au centre des débats sur l'intervention de l'État dans le développement artistique<sup>200</sup>. Confronté à une augmentation exponentielle des projets et des structures artistiques dont il ne peut financer seul, même aidé des collectivités territoriales et locales les créations et le fonctionnement, l'État se lance dans des actions en faveur du développement du mécénat. Cette orientation aboutit, au début de l'année 2003 à une loi permettant à des mécènes privés, particuliers et entreprises, de bénéficier de déductions fiscales accrues, sur un montant plafond relevé et avec la possibilité d'étaler sur cinq ans les sommes excédentaires. Parallèlement, la fiscalité des fondations est allégée grâce au relèvement du plafond de sommes ouvrant droit à exonération. La loi s'accompagne d'une simplification et d'une accélération des procédures nécessaires à la création de fondations d'utilité publique. Le mécénat s'étend principalement dans les structures de création et de diffusion musicales qui ont toujours bénéficié d'un moindre soutien financier de l'État et des collectivités publiques (en nombre de structures subventionnées). Bien que Micheline Rozan aient déjà innové en matière de financement d'un théâtre en instaurant le recours au mécénat en parallèle à l'obtention d'une subvention publique, Stéphane Lissner, dès son arrivée, ouvre plus amplement le théâtre au soutien de mécènes, précédant ainsi une forme de financement que l'État soutiendra par la suite. Le CCF, la fondation France Télécom et la fondation Accenture sont aujourd'hui des partenaires de la saison musicale et théâtrale du Théâtre des

---

<sup>199</sup> La capacité limitée des villes à offrir des lieux d'accueil théâtral contraint un nombre toujours croissant de compagnies dramatiques à trouver des espaces en-dehors des salles conventionnelles et agit fortement sur la définition du type de théâtre qu'elles proposent

<sup>200</sup> URFALINO, Ph., *L'invention de l'apolitique culturelle*, op. cit., pp. 385-406.

Bouffes du Nord – C.I.C.T.<sup>201</sup> Par ailleurs, la direction par un même homme de quatre structures musicales (Théâtre des Bouffes du Nord, Festival d'Aix-en-Provence, Académie européenne de musique, Wiener Festwochen) permet à Stéphane Lissner, comme il le souligne ici, d'établir des liens de programmation entre celles-ci.

Je crois beaucoup en la circulation naturelle entre les différents lieux. Mais si j'ai un académicien ou un jeune type qui chante mal, je ne vais pas le prendre. Je ferais circuler si je crois dans le projet, si je crois dans la personne. Je pense que Keersmaker est une personnalité très aimée en Autriche. Elle est considérée par les Autrichiens comme la plus grande chorégraphe en ce moment. Je fais *Anjo* à Aix, je l'invite parce que c'est juste. Grüber va faire *le journal d'un disparu* et un spectacle dont je vous parlais tout à l'heure à Vienne, je l'inviterai pas à Aix, je pense que ça n'a rien à faire à Aix. Les cantates de Bach reproduit, recréé par Peter Sellars, je les invite à Vienne, je les inviterai pas à Aix. Je pourrais faire les deux. Je ne travaille pas comme ça. C'est des lieux. Le théâtre, le pays, la ville. C'est pas du tout pareil.

Stéphane Lissner n'envisage pas la circulation des interprètes comme un élément de gestion comptable. Elle ne sert, selon lui, que des principes artistiques. Il ne fait, cependant, aucun doute que le directeur, offrant à un même artiste, la possibilité de se produire dans différents lieux de diffusion est à même d'imposer des conditions de production plus avantageuse pour lui<sup>202</sup>. Si Stéphane Lissner souligne que la participation de jeunes membres de l'Académie à des spectacles et a pour but de favoriser leur insertion professionnelle celle-ci se fait par le biais de l'achat de spectacles par des théâtres européens<sup>203</sup>.

Outre l'adéquation des options de gestion du Théâtre des bouffes du Nord – C.I.C.T. avec les évolutions de l'action publique, la programmation musicale vient également compléter une

---

<sup>201</sup> En généralisant le recours au mécénat dans les entreprises artistiques qu'il dirige, Stéphane Lissner réussit à obtenir l'équilibre financier de celles-ci. Pour une entreprise de type festival, comme le Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, c'est là un fait rare qui fait de lui un directeur réputé pour sa réussite en matière de gestion financière de par sa capacité à redresser les comptes de ses entreprises. Entre 1998 et 2003, les ressources du festival en provenance du mécénat ont été augmentées de 70%. D'après, VULSER, N., « Les festivals peinent à équilibrer leurs budgets », *Le Monde*, 31 août 2002, BOZONNET, J.-J., « l'arrivée de Stéphane Lissner à la Scala est favorablement accueillie », *le Monde*, 23 avril 2005, ROUX, M.-A., « La Scala doit conserver son âme. Je n'imposerai pas la méthode Lissner », *Le Monde*, 5 mai 2005, MACHART, R., STOLZ, J., BOZONNET, J.-J., « Le monde Lyrique face au cas Stéphane Lissner », *Le Monde*, 8 juillet 2005.

<sup>202</sup> Parlant de Stéphane Lissner, le critique autrichien Peter Schneeberger dit ainsi : « Toutes ses productions sont excellentes, mais il est gênant de voir que Luc Bondy qui a engagé Lissner, met en scène à Aix, que Vienne invite systématiquement Peter Brook, qui travaille avec Lissner aux Bouffes du Nord, etc. On retrouve dans la culture une concentration des pouvoirs comparable à celle du capitalisme international. » Cité in « Le monde lyrique face au cas Stéphane Lissner », *op. cit.*

<sup>203</sup> Informations tirées de l'entretien accordé par Stéphane Lissner à l'occasion du 53<sup>ème</sup> Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, in ROUX, M.-A., « Combattre l'élitisme sans tomber dans la démagogie » *Le Monde*, 22 juin 2001.

offre parisienne limitée en lieux de diffusion et de création. Les formations de musique de chambre, par exemple, disposent de peu de lieux qui garantissent le caractère intime qui sied au genre tout en ayant les conditions acoustiques adéquates. À Paris, ces salles sont plutôt des auditoriums comme celui du Louvre ou du musée d'Orsay. La musique connaît un mouvement de rapprochement de l'interprète avec l'auditoire tel qu'a pu le connaître le théâtre dans les années 60-70. Enfin, les ensembles vocaux cherchent à sortir du circuit stigmatisant des églises car lié à l'étiquette d'amateurisme qui rejailit sur les formations qui ne se produisent pas dans le circuit professionnel des salles de concert privées.

Dans ce contexte artistique sommairement esquissé, l'exploitation des qualités acoustiques du Théâtre des Bouffes du Nord et de la configuration particulière de la salle offrent une ouverture inespérée pour ces genres musicaux en pleine croissance. La programmation donne, dès lors, une part très importante aux concerts et récitals puisque le théâtre en accueille en moyenne une trentaine pour chaque saison. Cela en assurant ne pas porter atteinte à la place prédominante qu'occupe Peter Brook et à ses choix de création. Avec une programmation plus dense, le nombre de jours d'ouverture du théâtre est bien supérieur à ce qu'il était avant l'arrivée de Stéphane Lissner. Les capacités d'accueil de spectacle et de spectateurs de ce théâtre sont utilisées à plein.

En résumé, on peut dire que l'esthétique du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. est marquée par un rapport prégnant au lieu, une programmation artistique construite autour des spectacles de Peter Brook puis, de concerts, l'existence d'un public structuré grâce à son insertion dans l'offre théâtrale et musicale et la convergence des politiques d'exploitation avec les évolutions suivies par les politiques publiques de soutien à l'action artistique. Cette esthétique solidement étayée a pu assurer l'existence et la croissance (en termes de capacité d'accueil de public sur la saison et de budget) de ce lieu dirigé par un binôme entre lequel les tâches sont relativement réparties. Au-delà du maintien et du développement d'une structure qui leur appartient et qui leur assure les moyens de leur subsistance, on peut se demander ce qui peut conduire les cadres de l'organisation à se lancer dans une coopération et à maintenir celle-ci sans chercher d'autres alternatives, c'est-à-dire, à s'impliquer dans l'organisation.

### **Section III. Les enjeux secondaires des cadres de l'organisation**

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, l'implication dans le travail des membres d'une organisation repose sur le maintien d'un « ensemble d'activités compatibles » contraignant le comportement des individus au travers de l'existence d'« enjeux secondaires »<sup>204</sup>. Par convention, l'analyse des processus d'implication ne s'intéresse d'ordinaire pas aux dirigeants propriétaires d'une entreprise. En effet, le lien entre leur bien et les moyens de leur existence, suffit d'ordinaire à expliquer leur implication dans le fonctionnement d'une organisation dont on ne pourrait dire qu'elle contraint leurs agissements puisqu'ils en fixent, eux-mêmes, les règles. Toutefois, comme nous venons de le voir, la politique d'un théâtre, ou plus exactement l'esthétique de celui-ci, lorsqu'il s'agit d'une entreprise qui s'inscrit dans la durée, n'est pas le seul produit des orientations d'un dirigeant et résulte d'un ensemble de données étroitement imbriquées. On peut donc penser, qu'à l'image du personnel subalterne d'une organisation, ses responsables doivent développer des « enjeux secondaires » afin de maintenir leur participation à une organisation qu'ils ne contrôlent que partiellement. Bien que ces enjeux soient différents en fonction des personnes, tous relèvent d'une valorisation de statut.

#### **I. Peter Brook, la spiritualité et le statut**

La vie de Peter Brook ne se résume pas à sa carrière de metteur en scène. Parallèlement à une vie publique faite de notoriété, sa vie privée est tout d'abord, marquée par sa rencontre avec une jeune comédienne britannique d'origine russe, Ludmila Riga, qu'il épouse vers la fin des années 50. Son parcours s'inscrit également sous le sceau d'une recherche de développement spirituel qui le conduit à prendre part à un groupe de travail se revendiquant des enseignements de G. I. Gurdjieff<sup>205</sup>. Sa première approche d'un travail ésotérique se fait

---

<sup>204</sup> D'après BECKER, H., S., « Notes on the Concept of Commitment », *op. cit.*, pp. 32-40.

<sup>205</sup> Georges Ivanovitch Gurdjieff (1877-1949). Né à Alexandropol en Russie, il reçoit une éducation religieuse arménienne avant de se lancer dans de grands voyages vers l'Asie Centrale et le Moyen-Orient. De retour en Russie, il fonde à Tbilissi l'Institut pour le Développement Harmonieux de l'Homme dans le but de faire partager la pensée spirituelle qu'il a développée. En 1922, il transfère l'Institut en France, au Prieuré d'Avon à Fontainebleau où il résidera jusqu'à sa mort. La transmission de la pensée de Gurdjieff se fait au travers de groupes animés par des disciples historiques (ceux qui ont personnellement suivi l'enseignement du maître) et repose sur une relation très étroite entre un professeur et ses élèves. Les disciples qui accèdent au statut de professeur sont chargés de créer un groupe dans un pays différent de leur pays d'origine. À la mort de

à Londres, dans les années 1950-60, auprès d'une Américaine nommée Jane Heap, disciple direct de Gurdjieff. Jusqu'en 1964, celle-ci sera le « professeur » « aimable mais sans indulgence » de Peter Brook dans son long cheminement initiatique sur la « Quatrième Voie »<sup>206</sup>. Cela signifie pour lui être honoré d'avoir été choisi comme « élève », écouter et apprendre de son « professeur », refaire lentement le chemin de ceux qui ont contribué à enrichir une « tradition nourrie par des siècles de révélations et de formulations durement acquises »<sup>207</sup>. Le metteur en scène est alors le jeune prodige de la scène théâtrale et lyrique britannique. Il a connu d'innombrables succès au sein des plus grandes institutions artistiques de l'époque. Il est alors confronté au sentiment d'être engagé dans une course vaine vers la notoriété et cherche à donner un sens à son existence. Au début de son initiation, Peter Brook est résolu à ne pas mélanger un travail de quête spirituelle pour lequel il pense ne pas être suffisamment avancé<sup>208</sup> et son activité théâtrale. Le metteur en scène poursuivant, toutefois,

---

Gurdjieff, la quasi totalité des différents disciples historiques se sont regroupés au sein d'une organisation à dimension mondiale, la Fondation Gurdjieff créée par Mme de Salzmann, élève de Gurdjieff. Dès son origine, la Fondation s'est voulue secrète et non prosélyte. Au niveau des pays, elle est représentée par des « Instituts » qui chapeautent des « groupes d'élèves » dirigés par des professeurs, mais aussi des « centres ». Les « aspirants » accèdent aux groupes Gurdjieff parce qu'ils expriment le souhait de procéder à une « recherche personnelle ». Ils ont souvent été introduits aux idées du maître spirituel par le biais de la lecture d'un de ses ouvrages (*Récits de Belzébuth à son petit-fils* et son autobiographie *Rencontre avec des hommes remarquables*) ou l'ouvrage de P.D. Ouspensky *Fragments d'un enseignement inconnu*. Les « aspirants » font tout d'abord l'objet d'une observation destinée à les classer en fonction de la typologie humaine en 9 types élaborée par Gurdjieff selon sa théorie de l'*ennéagramme* (étoile à 9 branches originaire de l'Afghanistan préchrétien et conservée par tradition orale dans le Soufisme musulman, elle est utilisée comme symbole du perfectionnement de soi et « propose une vision explicative globale de tous les processus à l'œuvre dans le cosmos »). Les aspirants assistent, ensuite, à trois réunions formelles avant d'être éventuellement admis. Une fois accepté dans le groupe, l'élève ou « pratiquant » à l'obligation de se soumettre à un « instructeur » et de s'adonner au « Travail » (exercices « exotériques », « mésotériques », puis « ésotériques »). D'après des informations recueillies sur le site officiel de la Fondation <http://www.gurdjieff.org>, du site de l'Institut pour le Développement Harmonieux de l'Homme <http://institut.gurdjieff.free.fr> ainsi que sur le site d'un organisme de surveillance des activités sectaires <http://www.prevensectes.com/gurj19.htm> (les termes placés entre guillemets, correspondent au vocabulaire en usage dans l'organisation).

<sup>206</sup> Selon la doctrine gurdjieffienne, la « Quatrième Voie » est l'état de « conscience objective », à savoir une totale réforme de la pensée qui doit permettre à l'« initié » de sortir de son état de « machine » et de devenir un « homme », capable « d'entrer en contact avec le monde réel, objectif dont il est séparé par les sens, les rêves et ses états subjectifs de conscience » et dont l'âme sera immortelle. Gurdjieff a ainsi élaboré une « pédagogie » destinée à permettre aux « chercheurs de vérité » d'atteindre la « conscience objective ». Cela passe par la destruction des « vieux schémas » issus de l'éducation et de l'« imagination », puis par l'élévation du niveau de conscience de l'élève jusqu'à « l'illumination » (la doctrine établit 7 niveaux de conscience, le plus élevé étant le niveau 7 à savoir, celui des personnes directement en contact avec les « forces supérieures »). La « Quatrième Voie » n'est accessible que par le biais des exercices faits sous la conduite d'un « professeur » ayant atteint le niveau supérieur de « conscience objective », c'est-à-dire, un homme ayant établi l'harmonie entre les « 3 centres » (émotionnel, intellectuel, moteur). Ces exercices viennent s'ajouter au « Travail » effectué quotidiennement. Ce dernier est une « observation de soi » devant conduire à la suppression des émotions « négatives ». Sources : *Idem*

<sup>207</sup> Phrases extraites de son récit autobiographique. BROOK, P., *points de suspension, op. cit.*

<sup>208</sup> Dans un chapitre de ses mémoires, intitulé « influences néfastes » Jean-François Revel, qui a fréquenté un temps Gurdjieff entre 1946 et 1947, décrit le déroulement des séances chez le maître spirituel. Il souligne l'usage constant par les disciples de l'expression « être avancé dans le travail » pour exprimer le cheminement dans la quête spirituelle. Les participants sont des personnes occupant des postes influents et souvent célèbres ainsi que

son travail de recherche spirituelle tout au long de sa carrière professionnelle, celle-ci se trouve imprégnée de ce cheminement métaphysique. Au fur et à mesure de son évolution, son apprentissage spirituel passe par un voyage initiatique vers l'Asie centrale aux sources de la longue tradition ésotérique qu'il tente de redécouvrir par lui-même, guidé par son « professeur ». En 1961, il part en Afghanistan, accompagné de sa femme et d'un couple d'amis, tous quatre élèves d'un groupe Gurdjieff. Il cherche depuis quelque temps à trouver comment réconcilier sa quête intime et son activité théâtrale. Ce voyage, étape cruciale dans le développement des disciples sur la voie de « l'illumination »<sup>209</sup>, est aussi le moyen de satisfaire cette interrogation. La réponse, il ne la trouvera qu'en 1964 auprès de Mme de Salzmänn. Cette année-là, le décès de Jane Heap, son « professeur », les conduit, lui et sa femme, à se rendre régulièrement à Paris pour y suivre les enseignements de l'héritière directe de Gurdjieff et « prendre un nouveau tournant »<sup>210</sup>. Ainsi, la même année (1964), lorsque Peter Hall<sup>211</sup> le sollicite pour co-diriger la Royal Shakespeare Company à Stratford, alors même que celle-ci devient le fer de lance de l'expérimentation théâtrale, Peter Brook accepte moyennant la possibilité de créer une unité de recherche indépendante qui lui permette de

---

des personnes de moindre condition. Parce qu'ils connaissent déjà les lignes générales de l'enseignement, on dit d'eux « qu'ils sont dans l'enseignement ». L'auteur qui regrette son engagement « dégradant » dans ce « groupe » dresse un portrait sans complaisance de Gurdjieff et de Mme de Salzmänn, « son directeur de cabinet, fondé de pouvoir, sergent recruteur, interprète, intendante des finances et exégète consolatrice des apôtres déçus ». Selon J.F. Revel, le maître vit en seigneur des contributions mensuelles de ses élèves proportionnelles à leurs revenus. L'ascension au sein du groupe dépend moins des progrès dans « le Travail » que des sommes versées en plus et du droit de cuissage exercé par Gurdjieff sur les femmes. REVEL, J., F., *Mémoires, le voleur dans la maison vide*, Plon, Paris, cité dans <http://www.prevensectes.com/gurj19.htm>

<sup>209</sup> Les informations recueillies depuis 10 ans sur les groupes Gurdjieff et publiées par un organisme d'observation des groupes sectaires soulignent que ce genre de voyage est devenu un passage obligé pour les « élèves » qui sont prêts à devenir eux-mêmes « professeurs ». Selon cette étude, l'ensemble de l'organisation se subdiviserait (les observateurs ne disposent pas d'informations suffisantes) en 4 niveaux de hiérarchie correspondant chacun à un niveau de « conscience objective ». Le premier niveau est constitué des « candidats », c'est-à-dire, des élèves et chefs de groupe (niveau 1 à 3 de « conscience objective » cf. note 178 p. 92). Le deuxième niveau est celui des « professeurs », constitué des administrateurs de plusieurs groupes. Seuls des hommes ayant atteint le niveau 4 ou 5 de « conscience objective » ou « illumination » peuvent assurer ces fonctions. Le troisième niveau, celui des « anciens », des guides ou conseillers, rarement visibles, se compose des hommes de niveau 6. Le niveau 7, les « initiés », est réservé aux rares personnes en contact direct avec « les forces supérieures ». Selon un ancien disciple de Gurdjieff « seules les deux premières catégories seront représentées dans un centre, et à mesure que celui-ci grandira les anciens et initiés apparaîtront ». In <http://www.prevensectes.com/girdj6.htm>

<sup>210</sup> ces termes sont ceux de Peter Brook. Bien que dans ses mémoires, il ne révèle pas la teneur concrète de la réponse apportée par Mme de Salzmänn à ses interrogations persistantes sur le moyen de mettre un terme à la division entre sa recherche intime et son travail de metteur en scène, les changements opérés dans son travail sont la traduction en actes de la réponse tenue secrète au profane.

<sup>211</sup> « L'objectif de Hall, dès le départ fut double. Convaincu que le théâtre élisabéthain – les œuvres de Shakespeare en particulier – offrait une richesse dramatique inégalée dans le monde entier, il était résolu à trouver le moyen de faire goûter au public cette richesse, de la manière la plus directe. Par ailleurs, il voulait organiser des saisons expérimentales de pièces modernes qui remettaient en question les styles traditionnels de mise en scène, d'interprétation et d'écriture en s'efforçant de retrouver la puissance expressive du théâtre élisabéthain. » In SALEM, D., « La Royal Shakespeare Company », *La révolution théâtrale actuelle en Grande-Bretagne*, Denoël, Paris, 1969, p. 92.

former un groupe et de donner une forme concrète à des idées radicales sans avoir à se préoccuper de « couvrir les dépenses »<sup>212</sup>. Charles Marowitz, le rédacteur en chef d'un magazine de théâtre intitulé *Encore*, le rejoint dans cette expérience. Tous deux créent le *Royal Shakespeare Experimental Group* au Lamda Theatre à Londres sous le nom de Théâtre de la Cruauté<sup>213</sup>, financé par la *Royal Shakespeare Company*, où ils commencent à remettre en question les conventions du travail théâtral. Ils débent par sortir du carcan du temps limité attribué d'ordinaire aux répétitions. Sur la base de pièces dont la dimension poétique<sup>214</sup> et particulière est constante, il met en pratique certains principes gurdjieffiens de développement harmonieux de l'homme<sup>215</sup>. Ainsi, il cherche à faire percevoir aux acteurs le mouvement constant entre « les aspects les plus secrets de la vie et les aspects les plus superficiels », à les amener à ne jamais se satisfaire d'un point de vue, à explorer la violence, la torture et la folie, à développer un jeu impersonnel au travers d'une forme de transe « qui libère la part d'irrationnel en l'acteur » mais qui prends corps dans une « forme fixe »<sup>216</sup>. À la motivation professionnelle que constitue l'assurance de pouvoir mener à bien des recherches dans le domaine du théâtre s'ajoute la volonté de poursuivre le travail de développement personnel entamé au Royaume Uni qui, avec le décès du « professeur » Jane Heap, s'effectue en France auprès de Mme de Salzman<sup>217</sup>. Le choix de se fixer

---

<sup>212</sup> BROOK, P., *The Shifting Point, 40 years of theatrical exploration, op. cit.* p. 57.

Il convient de mentionner que dès 1959, Peter Brook, dans un réquisitoire publié dans la revue *Encore* réclamait un théâtre qui serait totalement indépendant des recettes, de la presse, du public grâce à « une subvention totale » lui permettant de faire des expériences comme le faisaient le *Theatre Workshop*, le TNP et le *Berliner Ensemble*. In SALEM, D. *op. cit.*, p. 95-97.

<sup>213</sup> Peter Brook et Charles Marowitz (qui avait collaboré à l'élaboration d'un drame de Shakespeare à Stratford pour la *Royal Shakespeare Company*) choisissent ce nom en hommage à Antonin Artaud. Ils ont pour objectif de « trouver un langage théâtral aussi flexible et pénétrant que celui des élisabéthains ». De ce travail de recherche et d'expérimentation naissent quatre pièces, *The Screens, Marat-Sade, US* et *Oedipus Rex*.

<sup>214</sup> Pour Aristote, « la poésie est plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire : car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. » In ARISTOTE, *Poétique*, Gallimard, Paris, 1990, p. 94.

<sup>215</sup> La doctrine, dont nous avons vu qu'elle vise à l'accès à un « état supérieur de conscience », cherche à établir un homme en harmonie avec le « Tout » (l'univers) au moyen par la redécouverte progressive et personnelle de la « Tradition » (au sens d'un ensemble de doctrines et de pratiques morales et religieuses, transmises de génération en génération) constituée de références à un ensemble de connaissances spirituelles (les traditions chrétienne, juive, musulmane, bouddhiste, soufie) dont la source est métaphysique et universelle. L'influence de la vision taoïste de l'harmonie universelle se retrouve dans la cosmologie gurdjieffienne. L'univers y est un « Tout » en perpétuelle évolution et constitué de divers éléments mais organisé selon des lois déterminantes qui ne peuvent fonctionner que quand il y a échange d'énergie entre ces éléments. Un des principes fondamentaux de cette doctrine est que, à la différence des autres êtres vivants, l'homme est doté de trois « centres », un centre émotionnel, un centre intellectuel et un centre instinctif. L'harmonie provient de l'équilibre entre ces trois centres. Celle-ci peut être acquise par un ensemble d'exercices destinés à stimuler certains « centres » afin de contrebalancer la suractivité des autres. Dans ce travail de recherche ésotérique de l'harmonie, l'étude de grands textes sacrés, la musique et la danse sont mises à contribution (« musique et danses sacrées »).

<sup>216</sup> In BROOK, P., *Points de suspension, op. cit.*

<sup>217</sup> Jeanne de Salzman (1889-1990) est un des disciples historiques de G.I. Gurdjieff. Professeur de danse et de musique, elle a veillé en particulier à la transmission des « mouvements » ou « danses sacrées » mis au point



définitivement à Paris répond à un double objectif. D'une part, celui pour Peter Brook et sa femme «de passer le plus de temps possible à Paris en la présence lumineuse de Mme de Salzman et d'un ensemble de personnes remarquables qui exploraient le matériau riche et complexe laissé derrière lui par Gurdjieff»<sup>218</sup> et de continuer ainsi leur recherche spirituelle auprès du disciple historique qui assume la succession du maître fondateur. D'autre part, celui de bénéficier des conditions favorables à l'expérimentation théâtrale qui existent en France à cette époque. Après une vingtaine d'années de travail selon l'enseignement de Gurdjieff, il est probable que Peter Brook ait atteint le niveau 6 de « conscience objective » et ait donc pu envisager d'ouvrir son propre centre. Bien qu'il ne soit pas explicitement fait mention du fait que le Centre international de recherche théâtrale lui permette d'opérer la réconciliation de son travail de recherche théâtrale et de son travail de recherche spirituelle, plusieurs indices font état que le C.I.R.T., créé avec Micheline Rozan fin 1970, a eu cette double fonction.

En effet, bien que Peter Brook n'ait jamais ouvertement établi de lien entre ses deux recherches, théâtrale et spirituelle, la valeur qu'il donne au lieu et l'usage attesté qu'il en est fait en-dehors des représentations<sup>219</sup>, l'utilisation de certains exercices et de mouvements, l'intérêt constant pour les textes fondateurs des grandes religions conduisent à postuler que le metteur en scène a nourri sa recherche théâtrale de sa quête spirituelle et inversement. La révélation dans sa dernière autobiographie, sortie en langue anglaise en 1998, de ce long travail de recherche spirituelle a d'ailleurs conduit un critique littéraire américain à qualifier Peter Brook de « scientifique mystique » soulignant ainsi l'interdépendance entre ces deux

---

par son maître spirituel. Comme nous l'avons vu plus haut, elle est la créatrice de la Fondation Gurdjieff. D'après <http://www.gurdjieff.org>

<sup>218</sup> Ce passage n'apparaît pas dans la version française de l'autobiographie de Peter Brook. Pour le public français, le choix de Paris reste donc seulement lié à une démarche professionnelle. Le terme « remarquable » appliqué à des personnes, signifie en termes gurdjieffiens que ces individus aient la capacité d'accepter de la même façon « le loup et l'agneau ».

<sup>219</sup> Les proportions et styles d'inspiration orientales de l'édifice mises à nu lors des travaux de rénovation éveillent la curiosité du metteur en scène. Celui-ci a été marqué par la lecture de *Essai sur la proportion* de Matila Gikha qui développe l'idée de lois régissant l'harmonie architecturale comme l'harmonie de l'univers. Principes qu'il a retrouvés dans l'enseignement de Gurdjieff et l'usage de l'ennéagramme (cf. note 169). P. Brook demandera, plus tard, à son directeur technique d'effectuer des recherches sur l'architecte Louis-Etienne Leménil. Sa curiosité sera encore plus forte lorsqu'il apprendra que l'architecte a séjourné à Saint-Petersbourg à la même époque que Gurdjieff. Il ne fait aucun doute que cette collusion de liens entre les origines russes de Peter Brook, les influences russes et orientales sur les Bouffes du Nord et les principes développés par G.I. Gurdjieff ont conduit le metteur en scène à redéfinir ses relations à ce lieu en termes symboliques. Le Théâtre des Bouffes du Nord devient le lieu prédestiné de cristallisation de la recherche de l'harmonie. Je mentionnerais également, l'usage courant au sein du mouvement Gurdjieff, de choisir des édifices riches du point de vue de l'architecture et de l'histoire (cf. le Prieuré d'Avon à Fontainebleau) comme lieu d'établissement des centres. L'utilisation du Théâtre des Bouffes du Nord comme lieu de réunion pour des membres du groupe Gurdjieff est d'ailleurs attesté par certains membres du personnel du théâtre qui les compare à ce qu'ils savent des réunions secrètes organisées au sein de la Franc-maçonnerie.

recherches<sup>220</sup>. L'existence de cette recherche spirituelle en parallèle à « l'attitude cohérente » développé par Peter Brook dans les activités qu'il mène au sein de son entreprise ressortit au schème du jeu dégagé par Michael Burawoy mentionné plus haut<sup>221</sup>. En effet, bien qu'elle soit tenue secrète par le metteur en scène directeur artistique et masquée par une partie du personnel informé, elle est connue de tous et autorisée. Grâce à cette recherche spirituelle Peter Brook a acquis un statut social encore plus important que celui d'artiste que lui confère son statut professionnel de metteur en scène. En effet, alors que les metteurs en scène se trouvent aujourd'hui au sommet de la hiérarchie des statuts dans le monde du théâtre, ils n'ont pas acquis le statut de « profession » au sens dégagé par Eliot Freidson<sup>222</sup> car ils n'ont pas la légitimité des avocats, des médecins ou des prêtres. Aujourd'hui, Peter Brook se voit reconnaître cette légitimité en étant qualifié de « sage » ou de « sorcier »<sup>223</sup>.

## **II. Le producteur, le chef de famille et l'artiste**

En tant que producteurs, les deux directeurs administratifs successifs, Micheline Rozan et Stéphane Lissner, ont la possibilité de s'assurer d'une activité régulière en prenant la tête d'une entreprise de création théâtrale et musicale. Au-delà de cet aspect qui peut constituer en soi un moteur d'implication dans le fonctionnement du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., tous deux ont développé des « enjeux secondaires » qui ressortissent également à la valorisation de statut. Comme la montré E.C. Hughes, tout statut, implique des traits offrant une définition spécifique (une reconnaissance formelle et des compétences techniques) ainsi que d'un ensemble complexe de caractéristiques annexes (sexe, couleur, appartenance religieuse, par exemple). Toutefois, il arrive que certaines de ces caractéristiques secondaires deviennent plus importantes. Dans le cas du métier de producteur, la compétence réside à la fois dans le fait de savoir convaincre des artistes de procéder à la réalisation d'un projet, de convaincre également des financiers d'investir leur argent dans un projet artistique afin de permettre la réalisation future de celui-ci puis dans la gestion de l'argent collecté. De ce

---

<sup>220</sup> Le journaliste utilise l'appellation dans le titre de sa critique de l'ouvrage autobiographique de Peter Brook *Threads of Time* (publié en français sous le titre *Oublier le Temps*) In O'TOOLE, F., « Mystic Scientist », *The New York Review of Books*, 19 novembre 1998,

<sup>221</sup> BURAWOY, M., *Manufacturing Consent*, *op. cit.*

<sup>222</sup> In FREIDSON, E., « Pourquoi l'art ne peut pas être une profession », in *L'Art de la recherche*, dir. MENGER, P.-M., et PASSERON, J.-C., La documentation française, Paris, 1994, pp. 117 – 135. Je reviendrai plus en détail sur cette définition dans la seconde partie de mon étude.

<sup>223</sup> In « Le royaume en chantier du sorcier Brook », *Le Monde*, 2 novembre 2004.

travail, les producteurs tirent une rémunération qui est un pourcentage des sommes investies dans la création artistique. Dans le monde du spectacle vivant français, marqué par une tradition de théâtre « service public », cette dernière caractéristique est assimilée à une aptitude à faire fructifier de l'argent à savoir, à la compétence stigmatisée du créancier. En prenant le pas sur les autres compétences nécessaires à l'exercice du métier (la négociation, la gestion), cette caractéristique devient le « trait principal de détermination du statut »<sup>224</sup> du métier de producteur. Micheline Rozan et Stéphane Lissner ont tous deux tenté de revaloriser ce statut déprécié en devenant directeurs administratifs du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. Ils l'ont, cependant, fait de façon différente.

Socialisée au monde du théâtre à travers l'expérience du Théâtre national populaire de Jean Vilar, Micheline Rozan a, dès le départ, défini le théâtre comme un service public. En devenant directrice administrative d'un théâtre aux côtés d'un metteur en scène qui veut rendre le théâtre nécessaire et accessible à chacun, elle peut redéfinir le rôle de productrice qu'elle a occupé entre temps et qu'elle continue de tenir comme étant un élément nécessaire à l'accomplissement d'une mission de service public et non plus comme une fin en soi. Les choix de politique d'exploitation du théâtre qu'elle met en pratique en tant que directrice administrative (prix bas, séances et animations gratuites) lui permettent de perdre l'étiquette stigmatisante de « créancier » et de valoriser celle de gestionnaire au service d'un public populaire et de la création<sup>225</sup> au point que le public en oublie que le Théâtre des Bouffes du Nord est une entreprise de statut privé et qu'il l'associe à un théâtre public. Micheline Rozan a, par ailleurs, acquis un statut de famille de substitution parmi certains membres du personnel du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. isolés de leur famille naturelle<sup>226</sup>. Cette femme restée célibataire toute sa vie en raison de ses amours homosexuelles, est devenue le chef d'une nombreuse famille composée d'employées ou d'anciennes employées dont le meilleur moyen, pour suivre de près leur évolution personnelle était de maintenir son implication professionnelle auprès de Peter Brook. Aujourd'hui encore, ces employées lui rendent

---

<sup>224</sup> A partir de l'exemple des Noirs qui obtiennent une reconnaissance formelle dans une profession comme la médecine ou la magistrature, Hughes dégage la notion de « master status-determining trait » pour décrire le poids de certains éléments de caractérisation annexes dans la définition du statut. La couleur de peau prenant, pour les médecins noirs, le dessus sur toute autre caractéristique qui tendrait à la contrebalancer. In HUGHES, E.C. « Dilemmas and Contradictions of Status » *The American Journal of Sociology*, Vol. L, N°5, March 1945, pp. 353-359.

<sup>225</sup> L'ensemble des rapports d'activité du C.I.C.T. souligne cette préoccupation constante de présentation.

<sup>226</sup> Le mélange entre relation professionnelles et relations personnelles est développé plus avant en seconde partie.

régulièrement visite dans sa maison de Provence et lui portent les soins que l'on porterait à une mère.

À l'instar de Micheline Rozan, Stéphane Lissner, a cherché la revalorisation de son statut de producteur par le biais de l'acquisition d'une nouvelle étiquette. Ce chef de multiples entreprises qui a atteint les plus hauts statuts professionnels en tant que producteur et directeur d'entreprises théâtrales ou musicales est motivé par l'obtention d'une reconnaissance de ses compétences artistiques. Bien qu'il ait débuté dans le monde du théâtre en se faisant connaître au travers de la mise en scène de pièces montées dans son propre théâtre lui valant des critiques favorables, la faible durée d'existence de cette entreprise ne lui a pas permis de se voir reconnaître un statut d'artiste de renom par ses pairs. Sa carrière professionnelle se construit dans l'administration et la production qui, comme il le souligne, ne bénéficie pas de la même honorabilité que le métier de metteur en scène ou directeur artistique.

Je suis un producteur. Les gens détestent ça en France. C'est-à-dire que je mets ensemble des êtres pour travailler sur un spectacle de théâtre ou un spectacle de musique, c'est pareil. Je produis. Je cherche artistiquement. Pour les Français, un producteur, c'est un mec qui gagne du fric. Pour moi, un producteur, c'est quelqu'un qui met en place des capacités de personnes à créer un objet d'art, un objet artistique, ensemble à partir d'une base qui peut être une œuvre... Je peux choisir un artiste, un décorateur... Il y a plein de spectacles qui sont partis de pleins de choses différentes. Janacek, c'est moi qui l'ai imposé en France. Mais je l'ai imposé comme compositeur parce que j'y croyais dur comme fer. Parfois, je suis parti d'un chanteur, *Dom Carlos*, je l'ai fait avec Thomas Hanson. Je suis parti avec Thomas Hanson. *La Flûte enchantée*, je suis parti de Braunschweig.

Au travers de cette tâche de faiseur d'artiste, Stéphane Lissner cherche une valorisation de son statut stigmatisé. Comme nous l'avons vu dans le paragraphe sur la répartition des tâches, sa participation au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. répondait à son souhait de travailler avec l'un des rares metteurs en scène qu'il admire artistiquement et intellectuellement. Son implication dans une entreprise qui avait construit sa réputation sur le caractère non commercial de sa politique d'exploitation vise à modifier l'étiquette conventionnellement méprisante de « vendeur » ou de « manager » dans le monde de l'art lyrique que certains lui accolent<sup>227</sup>. En devenant surintendant, mais surtout, directeur artistique de la Scala de Milan, Stéphane Lissner obtient une forme de valorisation de ses compétences artistiques. Consulté

---

<sup>227</sup> C'est le cas du directeur de l'Opéra de Vienne Ioan Holender In « le monde lyrique face au cas Stéphane Lissner », *op. cit.*

sur les grandes lignes de son projet artistique pour la Scala, Stéphane Lissner, après avoir mentionné son objectif de faire revenir les grands chefs d'orchestre Ricardo Muti et Claudio Abbado, souligne :

J'aimerais plus de musique française, qui a eu une part importante dans l'histoire de la Scala. Idem pour la musique baroque, actuellement sous représentée, et pour la création contemporaine. Je voudrais aussi renouer avec la tradition des grandes voix, tout en renforçant le pôle de l'Académie des jeunes chanteurs. Valoriser l'artistique – l'orchestre, le ballet, les chœurs – amènera sans doute des modifications d'organisation, qui se feront, bien sûr dans la concertation. Quant aux conflits d'intérêts entre le surintendant et le directeur artistique, je serai bien placé pour les régler ! Mon objectif suprême est que la Scala redevienne ce qu'elle a été, c'est-à-dire, le plus grand opéra du monde.<sup>228</sup>

Cet extrait permet de percevoir également, que l'implication dans l'organisation Théâtre des Bouffes du Nord-C.I.C.T. a agi comme un tremplin en permettant à Stéphane Lissner de maintenir une mobilité ascendante au travers de sa participation à des institutions toujours plus prestigieuses dans le monde du spectacle vivant tout en acquérant une étiquette positive qui valorise ces compétences artistiques.

Les exemples que constituent les parcours professionnels de Micheline Rozan et de Stéphane Lissner vers une revalorisation de leur statut et au travers d'une redéfinition du trait principal de détermination de leur statut de producteur nous permettent de comprendre également, un autre aspect de l'organisation du travail au sein d'un théâtre. Alors que, lorsqu'ils dirigent une compagnie, les metteurs en scène sont obligés de prendre en charge les tâches de collecte et de gestion des fonds pour la réalisation de leurs projets artistiques à savoir, la production, Celles-ci sont toujours déléguées par les metteurs en scène devenus directeurs de théâtre. Peter Brook raconte ainsi qu'il a cherché le plus tôt possible à se défaire du « sale boulot » de démarcher les potentiels investisseurs. Il a d'abord trouvé dans le contact avec des fondations engagées dans le mécénat artistique une solution à la tâche ingrate de demander de l'argent avant de trouver quelqu'un qui le fasse pour lui.<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> In « La Scala doit conserver son âme. Je n'imposerai pas la méthode Lissner », *op. cit.*

<sup>229</sup> BROOK, P., *Oublier le temps*, *op. cit.*, pp. 191-192.

## Conclusion

La pérennité du Théâtre des Bouffes du Nord dans le paysage théâtral parisien a été dépendante de l'imbrication de plusieurs éléments. La spécificité de son architecture et de son implantation ont toujours été des caractéristiques majeures de l'esthétique du théâtre. Cependant, celles-ci n'ont pu suffire à garantir la continuité de son fonctionnement. Afin de jouer un rôle favorable dans l'inscription de cette organisation théâtrale dans l'offre théâtrale parisienne, elles ont dû être associées à une structuration du public qui repose à la fois sur une prise en compte de la constitution sociale du quartier, par le biais d'une tarification contenue, et d'une programmation distinctive qui puisse constituer un pôle d'attraction théâtrale et/ou musicale pour un public moins local et de plus en plus mobile dans ses pratiques culturelles. Les modes de gestion de l'entreprise ont dû également s'appuyer sur les orientations de l'action publique en faveur du soutien à l'activité créatrice.

L'esthétique du Théâtre des Bouffes du Nord à partir de sa réouverture en tant qu'entreprise dirigée par Peter Brook et Micheline Rozan, puis par Peter Brook et Stéphane Lissner et enfin, seulement par Peter Brook est marquée par un rapport spécifique des acteurs, de la scénographie et du public au lieu qui a été érigé en modèle esthétique à travers le monde grâce à sa large exportation. Nous avons vu que le fonctionnement de cette entreprise, du point de vue de la répartition des tâches entre les dirigeants, ne différait pas de celle d'une autre entreprise théâtrale. Nous avons vu également, que pour maintenir leur implication dans le fonctionnement de l'organisation, les cadres de l'entreprise ont développé des « enjeux secondaires » qui leur permettent d'accepter la contrainte de leur comportement au sein de l'organisation et de ne pas chercher à quitter celle-ci. En dépit du fait que les directeurs du Théâtre des Bouffes du Nord occupent déjà des statuts professionnels très prisés (ils sont chacun dans leurs domaines respectifs reconnus pour être parmi les meilleurs), ils ont tous cherché à obtenir un statut qui concilie statut social et statut professionnel valorisé.

Le Théâtre des Bouffes du Nord n'est, cependant, pas une entreprise dont le fonctionnement est assuré uniquement par ses directeurs. Elle repose sur la coopération de différents groupes de personnes qui effectuent un « ensemble d'activités compatibles » afin d'aboutir à la réalisation d'un objectif commun : la création et la diffusion d'une oeuvre théâtrale. Nous allons donc entrer, à présent, dans la description et l'analyse des personnes et de leurs activités au sein du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T.

**DEUXIÈME PARTIE**  
*Le théâtre du travail*

## INTRODUCTION

Tout travail correspond à un système d'interactions (comme une pièce de théâtre) qui met en présence de catégories de personnes définissant une situation selon des perspectives fondamentalement différentes.<sup>230</sup>

J'ai mentionné en introduction que le fonctionnement d'un théâtre unité de production et de diffusion de spectacles impliquait le recours à huit catégories de personnes chacune d'entre elles étant engagée dans un faisceau d'activités différentes. Cette partie se propose d'examiner six de ces catégories. Quel que soit le nombre de personnes qui compose chacun de ces groupes, on trouve parmi eux des individus qui exercent parfois des métiers distincts. Leur présence au sein d'une même catégorie renvoie au rôle que chacun des groupes de personnes joue dans l'organisation du travail au sein du théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T.. Ces catégories étant, par ailleurs, transposables à toute autre entreprise culturelle de type « théâtre ». Les questions qui se posent alors sont celles de savoir qui sont les personnes qui composent chacun de ces groupes ? D'où viennent-elles et comment ont-elles intégré un métier ressortissant à la catégorie à laquelle elles appartiennent aujourd'hui. Qu'est-ce que le fait d'exercer ce métier signifie du point de vue de la construction de leur carrière ? Au sein de chaque catégorie, quelles ont été les modalités d'accès des individus qui les composent à l'entreprise Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. ? Comment ceux-ci se sont-ils maintenus dans l'organisation ou comment ont-ils renouvelé leur participation à son fonctionnement ? Quel est le faisceau de tâches qu'il doivent mener à bien afin de faire en sorte que la production et la diffusion de spectacles aient bien lieu. Comment s'organise la répartition des activités entre les différentes personnes qui composent chaque groupe ? Qui exerce un contrôle sur l'exécution de celles-ci et comment ? Et enfin, quels sont les moteurs de l'implication de ces différentes personnes au sein de l'organisation Théâtre des Bouffes du Nord - C.I.C.T. ? À ces questions j'apporte des réponses fondées à la fois sur l'expression des points de vue de chaque participant et sur l'observation d'une partie de leur travail.

---

<sup>230</sup> Ceci est la définition de ce que Hughes appelle le drame social du travail (*the social drama of work*), In HUGHES, E., C., *Le regard sociologique, op. cit.*, p. 78.



## **Chapitre I. Le PERSONNEL de LIGNE ARRIÈRE, la PRÉPARATION et la DISTRIBUTION de L'OEUVRE**

### **Introduction**

Par rapport à l'ensemble du personnel travaillant au théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., le personnel de ligne arrière constitue le groupe le moins exposé puisque son travail n'est d'ordinaire visible ni du public qui vient assister aux spectacles, ni du reste du personnel. Pour reprendre une terminologie militaire apparue dans la littérature sociologique avec les termes de « personnel de renfort » et « personnel de première ligne », on peut dire que le groupe se caractérise par le fait que ses membres travaillent d'ordinaire en-dehors du terrain des opérations « offensives » que constitue la salle de théâtre. Bien que, comme nous le verrons, une partie du personnel se déplace et se rend sur le terrain, l'ensemble du personnel occupe normalement des positions à l'arrière et effectue un ensemble de tâches qui assurent l'existence financière du spectacle (production) puis la logistique lors de sa diffusion (transport, hébergement, ravitaillement). En dépit du fait que ces dernières activités ne soient pas répertoriées sous les mêmes classifications INSEE, je fais le choix de les traiter ensemble à la fois au regard des tâches effectuées et au regard des statuts occupés au sein de l'organisation. Les modifications de statut intervenues durant l'étude seront, toutefois, prises en compte. Nous verrons, dans un premier temps, au travers des quelques exemples que constituent les personnes interrogées au Théâtre des Bouffes du Nord, les métiers que recouvrent ce groupe et ce qu'ils signifient du point de vue des statuts et de la mobilité. Ceci nous permettra, ensuite, d'en détailler le contenu aux travers des tâches qu'ils impliquent et des modalités de répartition qui existent au sein de l'organisation. En dernier lieu, nous étudierons les éléments qui concourent à une implication du personnel de ligne arrière au fonctionnement de l'organisation Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T.

## **Section I. Le secrétariat au centre des métiers de ligne arrière**

L'ensemble du personnel interrogé durant l'étude est constitué de huit personnes. Le groupe dans son ensemble a lui-même comporté de neuf à onze personnes, selon les périodes. Bien que certaines observations aient pu être faites auprès de Natalia, l'ensemble de l'étude repose exclusivement sur des entretiens.

Conventionnellement, le groupe du personnel de ligne arrière comporte, le personnel de secrétariat administratif et financier d'une entreprise. On y trouve donc ainsi des comptables et des secrétaires. Dans une structure comme le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. qui est à la fois une unité de production et de service, on trouve également un personnel chargé de contacter des structures de productions et de diffusion extérieures et d'assurer le suivi des contrats établis entre le C.I.C.T. et ces organisations. Ce personnel est à très forte majorité féminin (F=7 et M =1) et exerce prioritairement des métiers relevant de l'assistance de cadres sans compétence technique clairement identifiée, comme une connaissance en comptabilité ou en droit. La mobilité est très variable selon que les tâches sont associées à du travail de secrétariat classique ou assimilées à une activité plus prestigieuse comme l'organisation de tournées.

### **I. Un monde de femmes**

Comme le montre l'étude des données sociodémographiques des personnes interrogées, la domination féminine parmi les membres du groupe trouve son origine dans la prédominance des tâches de secrétariat que recouvrent bon nombre de ces métiers.

Le groupe se distingue par une répartition en deux catégories d'âge très distinctes correspondant chacune à deux vagues de recrutement. Les quatre membres les plus anciens du personnel de ligne arrière appartiennent à la tranche d'âge des 54-65 ans et ont été recrutés dans les premières années de fonctionnement de l'organisation. Les quatre membres les plus jeunes du groupe appartiennent à la tranche d'âge des 24-35 et ont été recrutés après le changement de direction administrative en 1997. Ce rajeunissement permet au groupe de se rapprocher de l'âge modal d'une catégorie marquée par sa jeunesse (30 ans). Quel que soit son âge, l'ensemble du personnel est célibataire et sans enfant. Le groupe est globalement diplômé et issu de milieux plutôt aisés. En effet, sur les huit personnes interrogées les trois-quarts sont issus de familles de cadres ou de personnes exerçant des professions intellectuelles

supérieures (N=6). Une seule est issue d'une basse classe sociale puisque sa mère était employée de maison. Une personne n'a pas souhaité communiquer d'informations sur ses origines. Bien que le titre scolaire ne soit pas une condition nécessaire de l'accès à l'emploi de secrétaire, la prégnance de diplômes de niveau « baccalauréat » voire supérieur au baccalauréat assimile plutôt le personnel employé des services administratifs du Théâtre des Bouffes du Nord aux secrétaires de direction ou assistantes de direction<sup>231</sup>.

---

<sup>231</sup> D'après PINTO, J., « Une relation enchantée, la secrétaire et son patron », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1990, n° 81-85, pp. 31-48.

## Données sociodémographiques du personnel de ligne arrière

Prénom et nom	Date de naissance	Lieu de naissance	Profession du père (PCS 2003)	Profession de la mère (PCS 2003)	Diplôme
Natalia Riga	1944	Royaume-Uni	Profession intellectuelle supérieure (Réalisateur et producteur)	Profession artistique (actrice)	Niveau lycée
Nicole Dinard	1941	France	Non communiquée	Non communiquée	BAC
Wéronika Maresz	1950	Pologne	Profession intellectuelle supérieure (Professeur d'université)	Sans activité professionnelle	Diplôme universitaire de langues
Corinne Rodriguez	1954	France	Inconnu	Employée (Gouvernante)	BAC
Mathilde Colin	1971	France	Chef d'entreprise	Profession intermédiaire (Sage-femme)	Maîtrise LEA
Sarah Khechiche	1971	France	Cadre et profession intellectuelle supérieure (Ingénieur des Ponts et Chaussées)	Sans activité professionnelle	Doctorat en Esthétique
Beatriz Heinz	1974	Argentine	Profession intellectuelle supérieure (Avocat)	Sans activité professionnelle	BAC
Goran Mitsar	1981	France	Profession intellectuelle supérieure (Journaliste)	Profession intellectuelle supérieure (Productrice)	DEUG de droit

## **II. Les carrières**

Au Théâtre des Bouffes du Nord, les métiers de ligne arrière recouvrent principalement ce que la nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles nomme des « professions intermédiaires » au sens où les personnes qui exercent ces métiers occupent une position médiane entre les cadres et les agents d'exécution. Cette catégorie est représentée par des assistantes de direction, des assistants et chargés de production qui ont « une responsabilité dans l'organisation de l'entreprise, prise en compte dans les classements hiérarchiques mais [qui] sont soumis, tant en ce qui concerne les objectifs que les contrôles, à l'autorité d'un cadre. Ils doivent lui rendre des comptes nécessaires à la prise de décision, qui leur échappe »<sup>232</sup>.

### **A. Formation et statut**

Conformément aux traits caractéristiques de la catégorie, les personnes exerçant ces métiers ont un niveau de formation au moins équivalent au baccalauréat ou à deux ans d'enseignements supérieur (Depuis 1982, la catégorie des « professions intermédiaires » comporte davantage de diplômés de l'enseignement supérieur que de titulaires d'un diplôme équivalent au baccalauréat).

Née en 1945, Weronika Maresz est fille d'un enseignant chercheur à l'Université de Varsovie. Ayant échoué au concours d'entrée à l'école d'architecture, Weronika, sur les conseils de son père, se tourne vers les études de langues. Elle obtient l'équivalent d'un BTS anglais-russe-allemand afin d'être assistante de direction, puis suit un cursus de langues de deux ans à l'université. Elle obtient son diplôme en 1974. Durant toute sa formation, Weronika a fait de fréquents voyages en Angleterre où elle a de la famille. Après un séjour en Suède<sup>233</sup>, elle revient en Pologne donner des cours d'anglais.

---

<sup>232</sup> In « Les professions intermédiaires », *Économie et Statistique*, n°171-172, 1984, pp. 99-108.

<sup>233</sup> L'État offrait 100\$ tous les trois ans à tout citoyen polonais désireux de visiter un pays étranger. La Suède était alors l'un des pays qui ne requérait pas de visa pour les ressortissants polonais.

Natalia est une exception à la règle puisqu'elle a quitté le lycée avant l'équivalent britannique du Baccalauréat. En tant que comptable, Nicole, tout comme Natalia et Weronika, toutes deux assistantes de direction, fait partie d'un des principaux noyaux de la catégorie des « professions intermédiaires ». Celui-ci est constitué par les techniciens et agents de maîtrise comptables ou de l'administration, les secrétaires de direction, les gradés des banques et les rédacteurs d'assurance. Les attachés et assistants de production, tels que Corinne, Goran, Mathilde, Sarah et Beatriz constituent le pôle qui connaît une progression quantitative régulière depuis la fin des années 60.

Les secrétaires, assistantes de direction appartiennent au groupe *461a Personnel de secrétariat de niveau supérieur, secrétaires de direction (non cadres)*. Bien que, comme le souligne Josiane Pinto, l'appellation de secrétaire fasse l'objet d'une catégorisation INSEE en plusieurs groupes distincts, le groupe 461a correspond par sa définition aux conditions d'exercice de leur métier rencontrées par Natalia et Weronika : ce sont des « salariés non fonctionnaires n'ayant pas la qualité de cadre, chargés de préparer et de réunir les éléments de travail d'un chef d'entreprise, d'un cadre ou d'un service, et d'établir leur correspondance »<sup>234</sup>. Cette définition s'applique également pour partie au travail des assistants et attachés de production ou de diffusion chargés d'assister un cadre (producteur de spectacles ou administrateur de théâtre) dans la rédaction du courrier et le traitement des communications téléphoniques afin d'obtenir les financements pour un spectacle en création ou de vendre un spectacle créé. Aux tâches administratives similaires à celles d'un assistant de direction, les assistants ou attachés de diffusion ou de production se voient également confier des tâches d'accompagnement qui constituent le suivi direct des activités de préparation. Comme l'indique Corinne pour la diffusion des spectacles, son travail consiste ainsi à :

À partir du moment où le chiffre a été déterminé entre la ville d'accueil et l'administrateur, ça représente : faire le contrat. Ce que fait l'administrateur. À partir de là, il faut s'arranger sur les voyages, sur les hôtels, les défraiements. Il faut réserver le tout et puis mettre tout ça sur le papier. Après, on a parfois des demandes particulières de comédiens. Il y a quand même pas mal de choses à gérer. Et puis après, on a ses petits papiers et hop, il faut aller les attendre à l'aéroport ou à la gare. On part ensemble. Ou alors, on part avant, pour s'assurer qu'il n'y a pas de problème, que la technique est bien arrivée parce que eux partent toujours avant. Sur place, on

---

<sup>234</sup> D'après les nomenclatures des Professions et Catégories Socioprofessionnelles PCS-2003 de l'INSEE. <http://www.insee.fr/>

donne les enveloppes [contenant les défraiements] et après, c'est eux [les comédiens et techniciens] qui gèrent.

Bien que certains comptables puissent faire partie de l'état-major d'une entreprise et donc être classés parmi le groupe 373c *Cadres des services financiers ou comptables des petites et moyennes entreprises*, ils n'ont pas la capacité d'engager celle-ci au sens juridique. Par ailleurs, s'ils gèrent le personnel en termes d'établissement des fiches de salaire et d'enregistrement des pièces comptables, ils n'exercent pas de tutelle hiérarchique sur le personnel sauf lorsqu'ils disposent d'adjoints pour l'exécution de certaines tâches. Au Théâtre des Bouffes du Nord, la comptabilité ayant longtemps été effectuée par une seule personne la position de cadre ne s'assortissait pas de responsabilité de commandement.

## **B. Mobilité**

En ce qui concerne les métiers relevant du secrétariat, la mobilité ascendante du personnel correspond souvent, comme le souligne Josiane Pinto, au fait d'être attaché à une personne d'importance croissante. Les appellations choisies ne correspondent alors pas toujours avec le poste effectivement occupé, mais sont révélatrices de la valeur symbolique liée aux responsabilités du cadre auprès duquel les secrétaires travaillent ainsi que de la valeur attribuée à la présentation extérieure de l'organisation que représente un organigramme<sup>235</sup>. Jusqu'au départ de Micheline Rozan, aucune publication à usage externe ne faisait apparaître les noms du personnel de ligne arrière ou de première ligne. Il n'existait donc pas d'organigramme faisant apparaître des titres ou fonctions. Lors du changement de direction administrative, une liste des personnels du théâtre a été imprimée au dos des bibles présentant les spectacles de Peter Brook. À partir de la saison 2002-2003, cette liste est apparue dans les dernières pages du programme du théâtre avant les noms des organismes apportant subvention, soutien ou financement par le biais du mécénat ainsi que des coproducteurs. La liste des membres du personnel a subi des évolutions indiquant la mobilité statutaire des personnes au sein de l'organisation et surtout révélatrices de l'importance accordée à la proximité relationnelle des secrétaires avec les cadres importants de l'organisation.

Alors qu'elles étaient toutes deux secrétaires Natalia et Weronika ne bénéficiaient pas de la même appellation. En 1999-2000, Natalia, assistante de Peter Brook, était la seule à porter le

---

<sup>235</sup> PINTO, J., « une relation enchantée, la secrétaire et son patron », *Le Mouvement social*, n° 140, juillet-septembre 1987, pp. 121-133.

titre d' « attachée de direction » et son nom apparaissait dans l'organigramme tout de suite après ceux des deux directeurs et de la collaboratrice artistique Éliane Marossian. Weronika était, quant à elle « assistante » sans plus de précision et était mentionnée à la fin du groupe de personnes placées sous la responsabilité de l'administrateur et comprenant les comptables, chargés et assistants de productions. En 2002-2003, Weronika est mentionnée tout de suite après l'administrateur et son adjointe, signe de l'importance d'être attachée à un cadre majeur de l'organisation. Lors de la saison 2004-2005, la présentation du personnel distingue, dans l'ordre, un groupe de direction (les deux directeurs et la collaboratrice artistique), un groupe d'administrateurs (l'administrateur et son adjointe), un groupe constitué de Natalia Riga « attachée de direction », de Weronika Maresz « secrétaire de direction », de la « chef comptable » et de la « comptable ». Le poste d' « administratrice financière » occupée par Nicole Dinard, et symbole de la progression d'une secrétaire bilingue vers des tâches de comptabilité de plus en plus importante dues à l'évolution croissante de l'organisation et du passage du statut d'employée à celui de cadre, disparaît au profit de postes de « chef comptable ». Cette disparition correspond à la fois au départ de Nicole Dinard de l'organisation et à son remplacement avant l'arrivée du nouveau directeur administratif par une secrétaire exerçant préalablement des tâches de comptabilité. La nouvelle dénomination attribuée ultérieurement renvoyant plutôt à un statut de « profession intermédiaire » que de « cadre et profession intellectuelle supérieure ». L'absence d'organigramme avant l'arrivée de la nouvelle administration a également contribué à fixer une hiérarchie de postes pour des personnes qui, jusqu'alors, menaient à bien tout un ensemble de tâches variées sous la seule autorité de la directrice administrative. C'est ainsi que Corinne, chargée depuis peu de l'organisation et de l'accompagnement des tournées deviendra simplement « assistante » aux côtés de Weronika.

Les appellations attribuées au personnel longtemps dit de « production » sont symptomatiques à la fois de la mobilité des employés au sein de l'organisation et de la volonté de la direction de faire en sorte que les catégories choisies pour les déclarations fiscales et prises en charges salariales soient plus conformes à la réalité des tâches effectuées. Beatriz a tout d'abord bénéficié de l'appellation de « chargée de production ». Cela indiquait à la fois une valeur symbolique positive forte et un statut professionnel moyen. Le choix du terme « production » renvoyait aux seuls métiers reconnus de la production que sont ceux d'« administrateur de production » ou de « producteur » (ayant à « définir la réalisation de produits destinés à être présentés au public ; d'établir le budget des actions engagées, d'en faire assurer l'exécution ou



la programmation ; d'en assumer la responsabilité technique et financière »<sup>236</sup>) et donc à un statut prestigieux de cadre. Son association à la notion floue de « chargée de » indique la volonté de marquer qu'il ne s'agit pas d'une personne assurant de simples tâches d'exécution comme peuvent le faire des « assistants » sans pour autant qu'il lui soit reconnu les fonctions d'encadrement importantes d'un administrateur. Lors de la saison 2004-2005, l'appellation a été révisée pour marquer l'accès à un statut supérieur de Beatriz au sein de l'organisation tout en soulignant le domaine réduit de ses fonctions de responsable. Beatriz est ainsi désormais « administratrice de tournée ». Les choix de PCS – ESE pour chacune des personnes concernées traduisent une volonté de l'entreprise de marquer qu'aucun des métiers mentionnés ne correspond à un poste d' « employé » au sens des PCS-2003<sup>237</sup> et que chacun dispose donc d'un statut supérieur. Les évolutions dans les appellations et dans le placement dans l'organigramme révèlent, quant à elles, à la fois un processus de négociation interne entre les membres du personnel et la direction sur la valeur symbolique attribuée à un poste mais aussi sur la valeur que la direction donne à l'attachement ou à l'autonomie des employés par rapport aux responsables. Les modifications d'appellation traduisent par ailleurs une volonté de recadrer également les titres de certains employés par rapport à la réalité des tâches effectuées (technicité, encadrement...) afin de bien marquer la distinction entre les responsables de l'organisation assurant des tâches de commandement et les autres membres.

En résumé, on peut dire que le personnel de ligne arrière employé au Théâtre des Bouffes du Nord est un personnel plutôt diplômé par rapport aux données relevées et concernant la catégorie socioprofessionnelle à laquelle ils appartiennent à savoir, principalement, les « professions intermédiaires ». Effectuant des tâches d'assistance administrative des responsables, ce personnel est en majorité composé de femmes (un seul homme dans le groupe étudié). La plupart des membres de l'organisation ont connu une forme de mobilité ascendante interne qui s'est concrétisée symboliquement par des appellations valorisantes soulignant la proximité avec le personnel de direction. Seuls les employés qui ont dû quitter l'organisation se sont vus attribuer des titres dévalorisants. La question qui se pose, à présent, est de savoir quel est le processus qui permet à un individu de devenir membre de l'organisation Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T.

---

<sup>236</sup> D'après, la nomenclature des Professions et Catégories Socioprofessionnelles PCS-2003 de L'INSEE. <http://www.insee.fr>

<sup>237</sup> Bien qu'elle comprenne des secrétaires et des employés de service comptable que l'on peut retrouver dans la catégorie des « professions intermédiaires », cette catégorie se distingue par l'absence d'initiative, de relations sociales et d'assistance à un cadre qui font la distinction entre maîtrise et exécution. D'après, « Les Employés », *Économie et Statistique*, 171-172, 1984, pp. 109-118.

## **Section II. Travailler à l'arrière aux Bouffes du Nord**

Bien que, comme nous avons pu l'entrevoir, le travail du personnel de ligne recouvre des activités fort différentes, l'accès à l'organisation des différents membres du groupe revêt, cependant, certaines caractéristiques communes. Celles-ci sont importantes pour comprendre la manière dont la répartition des tâches s'effectue ensuite entre les différentes personnes. Cette description permettant à son tour de percevoir les conditions d'occurrence de conflits dans l'exécution des tâches mais aussi lors de l'arrivée de nouveaux membres.

### **I. Entrer et se maintenir au sein l'organisation**

Bien que, durant la période d'étude, l'organisation ait connu d'importants changements du point de vue du personnel, l'analyse des modes d'accès au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. ainsi que des processus de stabilisation permet de relever certains principes de fonctionnement. Sans occulter l'existence de voix distinctes, on relèvera la prégnance de liens préalables avec une personne de l'organisation et un cheminement par apprentissage progressif sur le terrain.

#### **A. Interconnaissances et accès**

Qu'il s'agisse du personnel dont la participation au TBN est ancienne ou du personnel recruté lors de la période d'observation, l'accès à l'organisation s'est surtout fait par le biais de liens personnels directs ou indirects entre les nouvelles recrues et des membres du théâtre. La personne qui suscite l'embauche n'est pas un simple membre de l'organisation, mais l'un de ses responsables. L'action directe de ceux-ci a deux explications distinctes selon qu'il s'agisse de la période de création de l'organisation ou d'une époque récente.

Au tout début de l'organisation, la constitution *ex-nihilo* d'une équipe administrative pour la gestion du théâtre par la directrice Micheline Rozan justifie qu'elle ait elle-même procédé à la recherche d'employés et à leur recrutement. Son activité préalable d'agent d'acteurs et de productrice indépendante employant 5 ou 6 personnes, lui a permis de solliciter en premier lieu certaines de ses employées. Ce fut le cas de Nicole Dinard qui travaillait déjà comme

secrétaire auprès de Micheline Rozan depuis l'âge de 20 ans, à l'époque où celle-ci était employée de l'agence Cimura. Nicole Dinard « a été embarquée », selon ses propres termes, par Micheline Rozan lors de la création par celle-ci de sa société d'agent et de production de spectacles en 1962, puis, en 1970 à la fondation de la société civile en partenariat avec Peter Brook, le Centre international de recherche théâtrale, C.I.R.T. en tant que secrétaire bilingue. Les liens d'employée à employeur avec la directrice administrative sont parfois moins directs mais néanmoins très forts. C'est ce qu'illustre les exemples de Corinne Rodriguez et Weronika Maresz toutes deux liées à la famille Rozan par une relation de service aux particuliers.

#### Corinne Rodriguez

Corinne est née à Paris en 1954. Sa mère est alors gouvernante dans la famille de Micheline Rozan. Elle n'a jamais connu son père. Après son baccalauréat Corinne travaille dans une agence de voyage. Lorsque Micheline Rozan inaugure le Théâtre des Bouffes du Nord, elle lui propose de gagner un peu plus d'argent en travaillant le soir comme placeuse. Corinne y travaille jusqu'au milieu de l'année 1975. Elle vient ensuite ponctuellement apporter une aide au travail du personnel de location alors composé d'une seule personne. En 1981, elle intègre l'équipe du personnel administratif du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. en tant que secrétaire. Les bureaux sont alors situés rue du Cirque, mais elle se rend souvent au Théâtre le soir pour y effectuer les « contrôles » aux côtés de la directrice administrative. À la fin des années 80, Corinne commence à s'occuper des tournées en assistant les différents administrateurs et administratrices qui se sont succédés au Théâtre des Bouffes du Nord. Lorsque la Directrice administrative est partie et que Stéphane Lissner est arrivé, certaines fonctions ont été redistribuées et l'administrateur a cessé d'être la personne qui accompagnait les tournées pour se consacrer au travail de recherche de production de différents spectacles. Corinne a alors commencé à accompagner la troupe à l'extérieur jusqu'à ce que cette activité ne soit reprise par un personnel embauché spécifiquement pour l'organisation et la gestion des tournées. La participation de Corinne aux Bouffes du Nord prend fin en décembre 2001, date à laquelle elle est licenciée. Elle est aujourd'hui assistante du directeur d'un théâtre national.

En 1981, alors que Weronika Maresz doit passer des vacances en Angleterre, celle-ci est de passage chez sa sœur travaillant en France lorsque la situation politique devient très instable en Pologne<sup>238</sup>. Sa famille lui déconseille de rentrer à Varsovie et Weronika reste en France comme jeune fille au pair. Sans nouvelle de sa famille et décidée à apprendre la langue

---

<sup>238</sup> En 1980, l'organisation Solidarnosc, conduite notamment par Lech Walesa et regroupant plusieurs mouvements, syndicaux obtient la création de syndicats indépendants et autogérés ainsi que la libération de prisonniers politiques. Le Président du Conseil d'État, E. Gierk est remplacé par S. Kania à la tête du parti communiste (POUP). Les manifestations de Solidarnosc et de l'Église catholique suscitent une pression soviétique pour une reprise en main de la situation.

française afin de disposer d'un atout professionnel supplémentaire une fois de retour en Pologne, elle suit des cours à l'Alliance française tout en s'occupant des enfants d'une famille résidant en banlieue parisienne. Sans permis de travail, Weronika n'a pas accès à des emplois correspondant à sa formation, mais trouve une embauche dans les services aux particuliers.

J'en avais assez de m'occuper d'enfants. Par une cousine, j'ai trouvé un autre travail. Je suis devenue dame de compagnie d'une dame âgée. C'est comme ça que j'ai rencontré Micheline Rozan parce que c'était sa mère. J'étais comme une étudiante, parce que je continuais à prendre des cours de français dans une école privée. J'ai eu le premier contact avec les Bouffes du Nord dont elle était directrice. J'ai appris qu'elle travaillait avec Peter Brook dont je connaissais un peu l'esprit de son théâtre. Le premier spectacle que j'avais vu aux Bouffes du Nord avant d'y travailler, c'était *La Tragédie de Carmen* en 1982. Après, ça a été *La Cerisaie*. La mère de Micheline Rozan est décédée en 1985 et elle m'a proposé de travailler au secrétariat de son théâtre.

Pour reprendre l'appellation utilisée par Claude Thélot afin de qualifier le processus que connaissent les fils de cadre qui deviennent ouvriers, on peut dire que Wéronika, à travers son statut d'employée à domicile, a d'abord connu une « descente sociale »<sup>239</sup>. Contrairement aux ouvriers étudiés par le sociologue, cette « descente sociale » n'est pas due à l'appartenance du père à une catégorie professionnelle plutôt intermédiaire et à un faible niveau de formation. Elle est liée au caractère exceptionnel d'une expatriation forcée. Le recrutement ultérieur de Weronika aux Bouffes du Nord correspond à une mise en valeur de sa formation d'assistante et à la possibilité de retrouver un statut plus conforme à ses origines sociales. Le personnel administratif du Théâtre des Bouffes du Nord comprend alors trois salariés du C.I.R.T. Deux directeurs, Peter Brook, Micheline Rozan et une secrétaire, Nicole Dinard, qui à ce moment-là gère la comptabilité. Wéronika vient compléter l'équipe du Centre international de création théâtrale – C.I.C.T. fondé en 1974 lors de la reprise du Théâtre des Bouffes du Nord. Elisabeth Thomas est alors chargée d'établir les contrats, Gabrielle est l'Administratrice du théâtre, Corinne secrétaire et Natalia, l'assistante particulière de Peter Brook. L'ensemble du personnel administratif occupe des bureaux situés rue du Cirque dans le 8<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Parmi celles-ci, Natalia a également connu une forme de « descente sociale ». Son portrait nous permet d'en comprendre les raisons et de suivre son évolution.

---

<sup>239</sup> THÉLOT, C., « Les fils de cadres qui deviennent ouvriers », *Revue française de sociologie*, XX, 1979, pp. 409-430.

## Natalia Riga

Natalia est née à Bournemouth pendant la guerre alors que sa mère avait fui les bombardements londoniens. Sa mère, d'origine russe a été actrice, mais ne travaille plus depuis son mariage. Son père, d'origine écossaise, est réalisateur et producteur de cinéma. Elle pratique la danse qui la passionne mais dont elle ne cherche pas à faire une profession et délaisse les études. Bien qu'elle ait joué dans 6 films durant son enfance (elle a débuté à 6 ans), elle ne souhaite pas devenir actrice. À l'âge de 15 ans, elle abandonne l'école pour suivre des cours de danse auprès d'un danseur américain membre de la troupe venue jouer *West Side Story* à Londres. Sa mère la persuade de faire une formation de sténodactylo afin de pouvoir trouver du travail. Bien qu'elle déteste cette formation, elle obtient son diplôme. Peter Brook, qu'elle connaît depuis l'âge de huit ans parce qu'il est le mari de sa sœur, de 15 ans son aînée, la convainc de commencer à travailler, par égard pour ses parents. Elle dit de lui qu'il a toujours joué un rôle de père qu'elle a un peu craint car, au contraire de ses parents, il était exigeant avec elle et elle éprouvait un grand respect à son égard. Natalia entre au British Council (équivalent de la Direction du Théâtre et de la Musique en France) comme assistante du directeur de la section Théâtre. Invitée par Peter Brook à l'accompagner en Union Soviétique pour la tournée de son spectacle *King Lear*, Natalia part avec sa sœur et sa mère. Khrouchtchev est alors Président de l'Union Soviétique et la troupe est reçue partout avec une débauche de luxe. Entre son père cinéaste et Peter Brook metteur en scène, Natalia a le sentiment d'avoir bénéficié d'un « héritage culturel énorme ». En 1963, Natalia part en Tunisie rendre visite à des amis qui dirigent le Théâtre municipal de Tunis. Elle décide d'y rester et trouve un emploi dans un organisme gouvernemental. Puis elle travaille en tant qu'administratrice de l'école américaine. Natalia est invitée à voir le spectacle de Peter Brook *Orghast* à Persépolis. Elle remplace au pied levé le régisseur tombé malade. L'expérience lui plaît tellement qu'elle demande à Peter Brook, alors installé à Paris s'il a un travail pour elle. Elle devient assistante à la régie sur *Kaspar*, au Mobilier National. En-dehors des acteurs et du metteur en scène, l'équipe compte un régisseur et son assistante personnelle, une assistante à la régie et des assistants à la mise en scène. Elle s'occupe des accessoires, note tout ce qui se passe durant les improvisations à partir de la pièce où les comédiens tournent sur les rôles. Natalia accueille également des participants aux différents stages organisés par Peter Brook et les acteurs du C.I.R.T. Elle occupe une chambre de bonne située au-dessus de l'appartement de Jeanne Moreau et des bureaux de Micheline Rozan. Natalia participe à la tournée aux Etats-Unis. De retour à Paris, Peter Brook lui propose de s'occuper de son courrier personnel. Lorsque les répétitions reprennent au Théâtre, Natalia reprend ses tâches d'assistante à la régie tout en continuant à assumer le secrétariat de Peter Brook. Lorsque la troupe s'installe aux Bouffes du Nord, elle participe aux exercices que le metteur en scène fait systématiquement avec acteurs et techniciens avant chaque répétition. La charge devient trop lourde et trop fatigante pour Natalia qui peut de moins en moins prendre part aux répétitions. En 1978, elle découvre le Khatakali, une danse sacrée indienne, au travers de la venue d'une troupe. Parallèlement, elle dit avoir pris conscience que les tâches techniques qu'elle menait à bien auprès des acteurs ne lui permettaient pas de grandir comme eux le faisaient auprès de Peter Brook. Sur les conseils de celui-ci, Natalia se consacre entièrement au travail administratif qui lui laisse le temps de suivre une formation de Khatakali. Elle part en Inde chez l'un des danseurs qui devient son professeur. De retour à Paris, elle poursuit sa formation auprès de Karuna Karan. En 1979, elle fait son premier spectacle de Khatakali avec celui-ci. Depuis lors, Natalia est l'assistante particulière du metteur en scène.

La « descente sociale » de Natalia est liée, pour sa part à une absence de véritable socialisation professionnelle. Bien qu'ayant joué des rôles au cinéma depuis son plus jeune âge, Natalia n'a jamais souhaité être actrice et ne définit donc pas cette activité comme professionnelle. Son attraction pour des activités artistiques est précoce et elle peut bénéficier du soutien de son entourage familial pour favoriser l'accès à un travail dans le secteur du cinéma. Cependant, le choix de sa mère de lui faire acquérir une compétence technique de secrétariat afin « qu'[elle] puisse toujours trouver du travail » et l'intervention de Peter Brook, au lieu de favoriser sa participation au monde de l'art à travers un emploi défini comme artistique, va orienter sa socialisation professionnelle vers un travail administratif.

Aux côtés de ce personnel féminin recruté dans les premières années de fonctionnement de l'organisation, on trouve aujourd'hui de jeunes employés embauchés depuis le rachat des parts de Micheline Rozan par Stéphane Lissner, en 1998. Ancien directeur du Théâtre du Châtelet et directeur du Festival d'Aix-en-Provence, Stéphane Lissner a, dès sa prise de fonction, emménagé avec ses collaborateurs dans de nouveaux locaux situés boulevard de Rochechouart et qui accueillent également le personnel du C.I.C.T. (le C.I.R.T. ayant été dissout en 1990). Par ailleurs, Stéphane Lissner recrute également de nouvelles personnes. C'est ainsi que fin 1999, il embauche Beatriz Heinz, une jeune Argentine âgée de 25 ans. Celle-ci a travaillé comme assistante à la mise en scène et à l'administration auprès d'un metteur en scène argentin propriétaire de son propre théâtre qui vient de décéder.

J'ai décidé de m'éloigner un peu et de venir en France pour faire un stage avec Ariane [Mnouchkine]. On était en contact parce que la personne qui s'occupait de tout chez Ariane c'est une Argentine, qui connaissait très bien l'un des mes frères, réalisateur de cinéma. Je suis venue pour trois mois. J'ai passé les auditions comme tout le monde même si moi je voulais pas être comédienne, je voulais voir un peu son travail. Il y avait 2000 personnes. Il y a d'abord un stage gratuit de deux semaines. Il y a d'abord une présélection sur C.V. Tu rencontres quelqu'un du Soleil, ensuite tu fais une journée avec la personne qui fait la danse et la musique. Et ensuite, deux journées avec Ariane. Ils en gardent 200. Je suis restée au Soleil, pendant un an et demi comme auditrice puis à la production. D'abord, faire les photocopies, dire « Théâtre du Soleil, bonjour » et ensuite, m'occuper un peu des voyages avec Ariane, l'aider quand son assistante n'était pas là pour régler la tournée. Là, j'ai commencé à apprendre le français. J'ai la double nationalité italienne et argentine donc, pas de problème de papiers. C'était l'année où Irina [Brook] a travaillé avec la troupe du Soleil pour *Tout est Bien qui Fini Bien*. Je l'ai rencontrée. J'avais une copine à moi, brésilienne, qui

voulait travailler avec quelqu'un des Bouffes du Nord. Moi, je ne connaissais personne, sauf l'histoire, très bien. On a rencontré [Ray Burgess]. On a fait un stage avec lui à Dijon. C'était génial parce que, il n'y avait pas la pression, parce que contrairement aux autres, je me disais pas « après je peux jouer avec Peter Brook ». J'n'avais rien à perdre. C'était génial, génial. Ça c'est tellement bien passé que je me suis dit, il faut que je joue encore. Pourquoi pas. En plus, c'était un travail autour de Shakespeare. J'ai fini le stage, je suis rentrée au Soleil, je suis partie à Avignon avec la troupe et Irina. À ce moment-là, le directeur du Festival de Buenos-Aires, que je connaissais un peu m'a demandé si je pouvais l'aider pour toutes les rencontres à Avignon, parce que l'année suivante, ils allaient programmer l'Amérique du Sud. J'ai commencé à l'aider à Avignon, je lui ai donné des idées sur des spectacles argentins pour Avignon. À ce moment-là, ma mère a commencé à être très, très malade et j'ai décidé de quitter le Soleil. Le Soleil, je m'entendais très bien avec Ariane, avec l'équipe, mais je sentais que c'était un plafond pour moi. Je suis rentrée en Argentine en septembre 1998, et le Festival [de Buenos-Aires] m'a proposé d'inviter Peter Brook pour le Festival de 1999. J'avais aucun contact sauf [Ray]. Je me suis dit que c'était une bonne idée d'être à Paris ou à Buenos-Aires et de mener à bien un projet. Ma mère allait un peu mieux. Donc, j'ai étudié la possibilité d'amener *l'Homme Qui*. J'ai envoyé un fax pour avoir des informations pour une tournée. À ce moment-là, c'était un peu particulier, il y avait [Valérie], puis [Marianne] et [Rob] (il s'occupe des tournées en Angleterre). Le directeur du Festival m'a demandé de faire toute la production étrangère. J'ai fait ça sans avoir du métier. J'ai fait la moitié de la programmation. J'avais une maison, ici. J'avais aménagé un bureau en bas. Finalement, ça s'est fait pour *l'Homme qui*. À la fin des représentations à Buenos-Aires, ils sont tous venus ([Pierre-Louis], [Soumaoro], [Shigekuni], [Ray], [Stephen], [Isabelle]). Le jour de la Première du *Costume*, j'étais au comptoir, je venais prendre mon ticket, j'ai vu Stéphane [Lissner]. Je l'avais déjà vu parce que j'étais déjà allée au Festival d'Aix avec ma mère. Il savait qui j'étais, il m'a dit : « j'aimerais avoir un rendez-vous avec vous pour vous proposer un travail ». J'ai vu le spectacle, en sortant, on a pris un café, il m'a donné son numéro. Le lendemain, il m'a téléphoné. Il m'a proposé de m'occuper de la prochaine tournée de Peter. Pour moi, c'était le délire, je connaissais beaucoup de choses, mais j'avais pas vraiment de formation de production. Tout s'enchaînait, et c'était de plus en plus incroyable. Je lui ai dit, je pars à Buenos-Aires, je reviens et on voit. Je suis partie en vacances, je suis venue et j'ai dit oui. Mais à la condition ... parce qu'il y avait trop, trop de changements ici. Des gens qui partaient. Je lui ai demandé de travailler à la maison, pas aux Bouffes. Il a accepté. Très clair, avec lui. Il m'a beaucoup aidé. La première fois que je l'ai vu, je lui ai dit, ça c'est les choses que je sais faire : les contacts, et la partie technique. Je savais beaucoup de choses. Et ça, c'est les choses que je ne sais pas faire : les contrats, par exemple.

Fille d'un avocat, président d'une fondation d'art et mécène, Beatriz est la petite dernière d'une famille de onze enfants. Elle a vécu toute son enfance dans un milieu très aisé qui mêle éducation occidentale (école italienne de Buenos-Aires) et fréquents voyages culturels en Europe (Paris, Milan et Berlin). Comme on le voit à travers cet extrait d'entretien, Beatriz a ainsi bénéficié d'un important réseau de connaissances à toutes les étapes de sa socialisation professionnelle. Sa participation aux mondes de l'art a été précoce et s'est faite au sein des « coteries »<sup>240</sup> les plus réputées de chacun des mondes spécifiques que constituent le théâtre et la musique. Son recrutement au sein de l'organisation Théâtre des Bouffes du Nord est autant le fruit de son travail personnel que de son identification à ces « coteries ». La première est l'association à un mécénat d'art et plus spécifiquement lyrique et musical qui lui permet d'être connue de Stéphane Lissner en tant que directeur du Festival d'Aix-en-Provence, la deuxième est la participation à des spectacles de théâtre auprès des metteurs en scène les plus en vue du moment ainsi que de certaines proches de Peter Brook (sa fille Irina ainsi qu'un de ses fidèles acteurs, Ray Burgess). Cette conjonction permet à Beatriz d'obtenir très vite un poste de conseillère artistique au Festival de Buenos-Aires qui, en plus de son identification à un monde de l'art, lui permet d'obtenir une identité professionnelle et d'être ainsi recrutée comme chargée de diffusion au Théâtre des Bouffes du Nord.

La prégnance des interconnaissances dans les processus de recrutement au sein du Théâtre des Bouffes du Nord se retrouve au travers du parcours de Goran, un jeune homme âgé de 21 ans au moment de son embauche.

J'avais fait mon DEUG de droit. Ça ne m'intéressait pas beaucoup donc je suis passé dans un cursus qui s'appelle « Conception et mis en œuvre de projets culturels ». J'ai commencé la Licence. C'est un cursus universitaire professionnalisant. C'est assez bizarre. Ça ne m'a pas énormément plu parce que j'avais envie de faire des choses et là, on était beaucoup plus dans le théorique. Les politiques culturelles... Des choses intéressantes, mais il n'y avait pas de réelle construction de projet, de pratique etc... Si, dans le sens où il y avait un stage à faire. Et ce stage, je l'ai fait, grâce à ma mère, sur la création de *La Tragédie d'Hamlet* en avril 2002.

Goran, est le fils d'une productrice indépendante d'origine yougoslave et d'un journaliste critique théâtral. Tous deux ont travaillé en étroite collaboration respectivement avec Éliane

---

<sup>240</sup> Au sens utilisé par Howard, S. Becker. In BECKER, H., S., *Outsiders, Études de sociologie de la déviance*, Éd. A.-M. Métailié, Paris 1985 [1963], 247 p.



Marossian et Peter Brook. Mais alors que dans le cas de Nicole, Weronika ou Beatriz, les cadres de l'organisation étaient à l'origine de l'embauche car ils entretenaient des liens préalables directs avec ces employés, Goran a dû bénéficier de l'initiative maternelle afin d'intégrer le Théâtre des Bouffes du Nord. Cette forme d'intercession indirecte en faveur du recrutement se retrouve dans l'embauche d'une autre jeune employée mais sous un mode un peu distinct. Mathilde est née en 1971 à Paris. Elle a fait une Licence de Langues étrangères appliquées anglais-espagnol ainsi qu'une formation universitaire en Information et communication qui lui permet de partir en séjour Erasmus en Espagne et d'acquérir ainsi une bonne maîtrise de la langue espagnole.

Pendant que je faisais ma licence, j'ai suivi des cours de théâtre privés pour mon bien-être. J'ai participé à un stage dirigé par [Ray Burgess]. Là, j'ai rencontré Beatriz. Puis on s'est plus revues. J'ai fait de la radio, une mise en scène avec le groupe de mon école de théâtre. Mais nous n'étions pas prêts. Je ne savais toujours pas ce que je voulais faire. Beatriz m'a alors demandé de venir avec elle à Buenos-Aires pour l'aider pour le Festival. C'était super, j'étais chez elle. Je travaillais un peu. Quand [Beatriz] a été recrutée aux Bouffes, elle m'a proposé d'être son assistante. C'était des bases très claires.

Bien que son recrutement procède de l'interconnaissance avec un membre de l'organisation, les choix et la position de Beatriz confèrent d'emblée à Mathilde un statut d'employée subalterne dans une relation quasiment de sous-traitance.

Certains membres du personnel d'arrière peuvent toutefois être recrutés en-dehors de tout circuit d'interconnaissance. Ce fut le cas pour Sarah Khechiche, une jeune femme âgée de 30 ans et embauchée comme stagiaire alors qu'elle fait une thèse sur le chorégraphe William Forsythe et qu'elle a travaillé à ses côtés pendant quatre ans. Son recrutement au Théâtre des Bouffes du Nord s'est fait sans intercession aucune et à partir d'une démarche conventionnelle de sollicitation de poste.

Après ça, j'ai eu envie de travailler dans un théâtre de l'autre côté pour voir comment ça se passait d'un point de vue administratif. Je suis arrivée au TBN, en envoyant des C.V. très généraux dans des théâtres dont j'aimais beaucoup la programmation (Ménagerie de verre, Théâtre de la Ville, Théâtre de la Bastille, aux Bouffes du Nord pour le lieu, pour Brook et pour Lissner qui avait accueilli Forsythe au Châtelet pendant 10 ans, il a donné sa chance à Forsythe à Paris). Je disais que je voulais voir comment fonctionne un théâtre de A à Z. J'ai commencé en tant que stagiaire, ici. Stagiaire non rémunérée au départ.

Une fois recrutés, les employés doivent faire la preuve qu'ils sont à la hauteur des tâches qui leur sont demandées afin de pouvoir garantir la continuité de l'emploi au sein de l'organisation. Ce sont les processus à l'oeuvre dans la détection de ces capacités qui vont être décrits à présent.

## **B. Stabilisation**

Dans le cas des personnes recrutées aux Bouffes du Nord et quelles que soient les époques, être stabilisé au sein de l'organisation traditionnellement acquérir des compétences ou des méthodes de travail totalement nouvelles. En 1974, Corinne Rodriguez avait été engagée comme placeuse le soir (c'est-à-dire, membre du personnel de première ligne) alors qu'elle travaillait dans une agence de voyage la journée. Elle a occupé ce poste pendant un an et demi avant de quitter le théâtre. La séparation entre le personnel d'arrière et de première ligne est alors très faible puisque, la directrice et certaines de ses assistantes assurent une partie des tâches du personnel de première ligne au travers du « contrôle ». Corinne souligne une faible division du travail renforcée par des liens de convivialité entre différents types de personnel.

À force de voir l'équipe administrative venir tous les soirs, on les connaissait aussi. C'était très drôle aussi, parce qu'avec les comédiens de *Timon* qui n'étaient pas toujours tous sur scène, on se retrouvait dans le couloir. En fait, il y avait deux spectacles, un sur scène et un dans le couloir. C'était vraiment très, très familial.

Lorsqu'elle revient travailler aux Bouffes du Nord, Corinne suit ce qu'elle décrit brièvement comme les étapes classiques de l'organisation à savoir, le passage par différents postes nécessitant l'accomplissement de tâches distinctes.

Tout de suite, je suis allée dans les bureaux. Mais, je suis quand même passée à la location pour aider, au contrôle pour voir comment ça se passait. Donc, là, parcours, presque normal. On arrive comme ça avec des trucs par tout à fait logique. La comptable, elle était secrétaire chez Cimura et le jour où elle a quitté Cimura elle lui a dit, vous savez compter ? Donc vous êtes comptable. Elle a jamais pris les gens par rapport à une formation. Elle préférerait former les gens et puis comme ça ils travaillaient à sa façon. Elle pouvait leur faire faire plein de chose. Pour elle, c'était plus intéressant. Pour eux aussi d'ailleurs parce que c'est toujours mieux de faire plein de choses. Gabrielle, je crois qu'elle était secrétaire et elle s'est retrouvée

administratrice. Quand il y avait des travaux dans le théâtre, elle se mettait dehors et elle demandait aux gens s'ils voulaient aider. Elle leur donnait un casque et puis comme ça, il y en a un qui est resté et est devenu technicien. Elle était très dure. Elle vérifiait tout, la manière dont on rédigeait les lettres mais aussi la façon d'écrire l'adresse sur les enveloppes.

Ce processus d'apprentissage intégral ou de réapprentissage est facilité par le recrutement de personnes jeunes et sans grande expérience professionnelle. Nicole Dinard, embauchée à 20 ans par Micheline Rozan parle de « sa naissance professionnelle » à ses côtés. Même Weronika, dotée d'une formation d'assistante et recrutée plus tardivement, n'avait jamais eu d'expérience professionnelle préalable dans le faisceau de tâches traditionnellement recouvert par ce métier. Lorsqu'ils ont une expérience, la directrice administrative pousse les employés à en acquérir une autre qui soit totalement différente. C'est ainsi que Nicole devient comptable en apprenant auprès du comptable de la société les fondements de la comptabilité. Corinne, quant à elle renouera avec un travail proche de ce qui avait été le sien dans une agence de voyage seulement après être passée par des tâches de secrétariat sous la houlette de la directrice administrative. Ce principe de la formation « sur le tas »<sup>241</sup> se retrouve chez les personnes recrutées en tant que personnel d'arrière que sont Beatriz, Mathilde et Goran. Tous trois travaillent à la production et à la diffusion des tournées de Peter Brook. Ils sont arrivés sans expérience professionnelle en la matière et ont appris en prenant progressivement part à certaines des activités qui doivent être menées à bien pour qu'un spectacle puisse être produit puis diffusé dans le monde. Beatriz et Mathilde ont été formées par Corinne et Elisabeth, chargées respectivement des tournées et de la comptabilité au moment de leur arrivée. Le parcours de Goran au sein de l'organisation permet de mettre en relief les étapes d'une véritable initiation au sens dégagé par A. Strauss<sup>242</sup>. Comme le souligne l'auteur, il convient tout d'abord que le novice soit pris en charge par une personne qui essaie de lui faire parcourir « une série d'étapes qui ne sont pas entièrement institutionnalisées et fixées ». L'auteur ajoute que « le néophyte (contrairement à l'initiateur) n'est pas sûr de leur ordre séquentiel ». Ces étapes sont d'autant moins fixées que le novice ne sait pas encore qu'il va

---

<sup>241</sup> L'apprentissage n'ayant pas fait l'objet d'une observation, je ne remettrais pas en question l'assertion formulée par les employées et qui consiste à dire qu'ils ont appris « sur le tas ». Afin d'avoir une meilleure appréhension de ce que « l'apprentissage sur le tas » veut dire du point de vue des procédés concrets et des situations qui prévalent à l'acquisition de compétences techniques dans un contexte spécifique, on peut se référer à l'analyse conduite par Christophe Brochier. In BROCHIER, Ch., « L'apprentissage 'sur le tas' dans les chantiers brésiliens », *Genèses*, 56, septembre 2004, pp. 97-116.

<sup>242</sup> STRAUSS, A., L., *Miroirs et masques, une introduction à l'interactionnisme*, Éd. A.-M. Métaillé, Paris, 1992 [1989], 191 p.

parcourir ce chemin. En effet, la première étape est une période d'essai où la nouvelle recrue est testée sur son aptitude à remplir des tâches de secrétariat d'exécution (rédaction de courriers) tout en étant souple et disponible du point de vue horaire. Le rôle de l'initiateur est alors simplement de transmettre les informations nécessaires, d'observer le novice, de vérifier que la tâche a été correctement exécutée et de commenter les éventuelles erreurs. Dans ses remarques, l'initiateur transmet à présent des données concernant la manière de présenter les choses, de parler à certaines personnes et inculque de façon répétée certains des principes qui guident la politique extérieure du théâtre : le soin qu'il convient d'apporter aux comédiens, la disponibilité constante que cela requiert. Lors de cette étape, les novices peuvent avoir plusieurs initiateurs à des moments différents et les tâches constituent souvent le « sale boulot » que les autres, plus expérimentés, ne veulent plus accomplir. Ces différents initiateurs vérifient alors également que le néophyte est désireux d'apprendre et qu'il « montre de l'intérêt » pour les tâches qui lui sont confiées.

La deuxième étape requiert un accompagnement plus étroit par un seul initiateur et implique une plus grande variété de tâches. Goran dit ainsi de Beatriz « elle m'a vraiment pris sous son aile ». Cette phase de l'apprentissage implique également une observation in situ des tâches menées à bien par l'initiateur et que le novice est amené progressivement à prendre en charge.

C'est grosso modo Beatriz qui m'a tout appris là-dedans. Parce que je l'ai vue aussi vendre le spectacle. Parce que je l'ai vue négocier des choses...

Comme dans les voyages d'affaires organisés, Goran est alors un guide – accompagnateur et s'assure que tout se déroule comme prévu dans le programme qui a été établi par d'autres que lui.

Donc là, j'étais pendant les deux mois de cette création aux Bouffes du Nord. Je devais retourner après passer ma licence. Sauf que, arrivé à la fin de ces deux mois, ils m'ont proposé de partir avec eux en tournée. Ils ont offert un « emploi », un CDD de trois ou six mois sur la première partie de la tournée avant qu'ils jouent trois mois à Paris et j'ai dit oui. J'étais assistant de production. Donc j'ai commencé avec un carnet de route un billet, des contrats. Les carnets, c'est la production qui les fait. C'était [Mathilde], [Beatriz] et [Gilles] qui étaient là quand je suis arrivé. Eux me donnaient ça : Un billet d'avion, un contrat, une rooming list<sup>243</sup> ou une Per Diem list<sup>244</sup> et moi,

---

<sup>243</sup> Liste comportant les noms des personnes à loger.

j'arrivais sur place, tout était déjà organisé, j'avais plus qu'à vérifier que tout se passe bien. Organiser les transferts., m'assurer que les Per Diem soient bien versés, changer les chambres d'hôtel si ça ne va pas. Donc, voilà, on a fait cette première tournée où j'ai eu ce rôle là. Sur place, avec les comédiens, à gérer l'administration, les invitations, tout, sur place. Et après au fur et à mesure, parce que j'avais jamais touché à ça, avec l'aide de [Beatriz] qui m'a énormément appris sur tout ça. [Beatriz] m'a accompagné des fois. Des fois elle m'a pas accompagné. Sur les premières villes, elle était assez souvent là. Elle venait au début, puis elle me laissait sur la fin. La tournée a commencé par Zurich, Saarbrück, Venise, ensuite Brésil, ensuite Barcelone, Aix en Provence, Varsovie, Gdansk, Genève puis Orléans, Bourges, Corbeil Essonne, Annecy, Cergy Pontoise, Nantes. Là, après, on a arrêté la tournée. On a joué à Paris pendant trois mois. Là sur cette tournée, j'ai suivi en tant que vraiment assistant avec ma feuille de route et rien d'autre.

Cette étape consiste donc en la maîtrise de nouvelles tâches par le novice. L'initiateur, quant à lui, est chargé d'apporter un soutien qui petit à petit devient de plus en plus ponctuel à mesure des progrès du néophyte.

La troisième étape permet au novice de participer à l'élaboration du cadre qui va permettre l'exécution des tâches durant la tournée. Le néophyte dispose d'une connaissance de terrain qui constitue un cadre de références. Comme un opérateur de voyages, il organise le séjour dans les différents pays en sachant ce que cela implique comme tâches d'accompagnement ensuite sur place.

Quand ils [la troupe de La Tragédie d'Hamlet] ont joué à Paris, mon contrat a été prolongé. On a commencé à travailler sur la production d'Œdipe mis en scène par [Soumaoro Kanté] qui devait être accueilli au Théâtre des Bouffes du Nord et pour lequel on a construit une tournée. Une belle tournée en Afrique. Là, je n'ai pas voyagé avec eux, c'est [Beatriz] qui a fait cette tournée. Là, j'ai plus participé à la construction. J'étais avec [Beatriz] principalement. Je crois que c'est l'époque aussi où [Mathilde] et [Gilles] sont partis. Et, surtout, j'ai commencé un travail sur La Tragédie d'Hamlet beaucoup plus dans la production. C'est-à-dire préparer la deuxième tournée. Et là, je me suis retrouvé, quasiment tout seul. Les contrats étaient prêts. Il ne restait plus qu'à appliquer. Faire la feuille de route. Organiser les voyages, réserver les hôtels, faire les *Per Diem list*, gérer les facturations, la logistique, tout le transport du décors. Grosso modo, j'avais sur les épaules, tournée de la Tragédie d'Hamlet à mettre en place en France parce que les contrats étaient déjà signés, la

---

<sup>244</sup> Liste spécifiant les noms des personnes et le montant des défraiements journaliers qui doit leur être versé.

communication était déjà un peu gérée. On était d'accord sur les termes. Il y avait la communication, les affiches, valider les affiches, vérifier tout, le *billing*, organiser le planning, les dates de voyage. Moi, je leur construis une *rooming list* : date d'arrivée, de départ, nombre de chambres, de personnes. Ça change régulièrement donc, je mets à jour, je mets à jour. Et au final ils [les structures d'accueil du spectacle] ont une liste. Alors après effectivement on discute de l'hôtel. Proche du théâtre, dans le centre ville. Comment tout ça va se faire. Transport de décors, même chose. On a un budget établi par un transporteur pour l'ensemble de la tournée. Après ça se précise pour les dates. Mais, je crois, que sur la deuxième partie de la Tragédie d'Hamlet, j'avais juste à appliquer ce qui avait été fait, confirmer. Après, faire la feuille de route, informer les comédiens. Ils ont toutes les informations là-dedans. Je m'organise aussi pour les défraiements, pour qu'ils soient prêts avant notre arrivée. Ça paraît peu mais en fait, c'est énormément de boulot, parce que ça change tout le temps. Tu passes ta journée à envoyer des emails. Ça s'est poursuivi jusqu'à la fin de la seconde tournée d'Hamlet, en juin 2003. Donc, j'ai commencé en avril 2002 jusqu'en juin 2003. J'ai encore travaillé en juillet parce qu'il y avait des choses à boucler, des bilans à faire. Des factures à encaisser.

Aux travers de ces différentes étapes, les employés nouvellement recrutés acquièrent une connaissance de l'ensemble des activités nécessaires soit au fonctionnement administratif d'un théâtre soit à la production et à la diffusion des spectacles qui contribuent à leur stabilisation. Plus encore, au fur et à mesure de leur initiation, les néophytes intègrent les conventions en vigueur au Théâtre des Bouffes du Nord en matière de comportement dans le travail, soit une partie de la culture du lieu<sup>245</sup>. L'ensemble des activités menées à bien par le personnel de ligne arrière à savoir, les tâches de rédaction et de suivi du courrier nécessaire à la mise en place d'une coproduction, l'organisation et la gestion d'une tournée d'un spectacle de Peter Brook ou la préparation et le suivi des relations extérieures du directeur artistique, ne s'effectuent pas dans un contexte de travail neutre et obéit à des contraintes propres au Théâtre des Bouffes du Nord qui ressortissent à l'esthétique qui s'est progressivement mise en place au sein de l'organisation.

---

<sup>245</sup> La notion de culture étant prise au sens défini par Everett C. Hughes à savoir, ce qui émerge « chaque fois qu'un groupe de personnes mène une existence en partie commune, avec un minimum d'isolement par rapport aux autres, une même position dans la société et peut-être un ou deux ennemis en commun ». In HUGHES, E., C., *Students' Culture and Perspectives : Lectures on Medical and General Education* (Lawrence Kansas : University of Kansas Law School, 1961) pp. 28-29, cité dans BECKER, H., S., *Outsiders, Études de sociologie de la déviance, op. cit.*, p. 104.

## **II. Le contexte de travail**

### **A. Les conditions de production d'un spectacle de Peter Brook**

Une partie du travail du personnel d'arrière consiste à contacter les partenaires engagés dans le financement de la création d'un spectacle, c'est-à-dire la production ou la coproduction. La renommée acquise par le metteur en scène et directeur artistique du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. est telle qu'elle influence profondément les conditions de production des œuvres théâtrales de Peter Brook. Au travers du dernier spectacle produit par le C.I.C.T. au moment de l'étude, Goran souligne que cette notoriété confère au metteur en scène la capacité de réinterpréter les traditionnelles conventions de création d'un spectacle entre répétitions et représentations et d'y ajouter une nouvelle dimension qui lui permet de renouer avec son ambition initiale : la recherche théâtrale.

C'est assez particulier parce que la création de *Tierno Bokar* on a commencé à faire des stages en juillet 2003 [soit près d'un an avant les premières représentations]. Il y a eu pas mal de voyages de recherche pour la création de la pièce. Il y a eu un voyage à Istanbul. Il y a eu un voyage en Afrique, au Mali. Moi, je n'ai pas fait les voyages, j'ai organisé tout, d'ici. À Avignon, moi, j'étais avec les comédiens. À Istanbul, on a envoyé un musicien apprendre le Rebab, là-bas. Je faisais aussi tout, le logement, les paiements etc. Le voyage des comédiens au Mali et au Burkina Faso, là sur place aussi avec aussi des gens qui organisaient. À partir de là, il y a aussi des budgets à faire avec les salaires des comédiens, toutes les dépenses, tous les budgets de création. Faire des recherches par rapport au décor. On a fait venir des nattes de Tunisie. Il y a eu un voyage qui a été organisé pour [Éliane Marossian] qui s'est chargée principalement des décors. Une directrice technique qui nous a beaucoup aidé et qui est partie aussi avec [Éliane Marossian]. Donc, à ce moment-là, les comédiens ne sont pas encore engagés ou ponctuellement sur le voyage au Mali. Ce ne sont pas tous les comédiens et ce n'est pas lié à la création. Donc, et après on va avoir une période de deux mois de création répartis entre les Bouffes du Nord et un autre endroit où travaille Peter et une résidence, qu'on a faite à Meknès, au Maroc. Une résidence d'une à deux semaines, je ne me souviens plus, où ils ont accueilli les artistes. Là, tous les comédiens sont partis là-bas. Ils ont fait un peu de recherche. Travaillé sur les textes. Ramené aussi des éléments de décor de là-bas. Ils ont essayé de faire les premières mises en place là-bas. Ils sont revenus, ils ont travaillé aux Bouffes du Nord. Et ensuite on a continué les répétitions dans la Rhur. Un grand festival qui était coproducteur par ailleurs. Un mois à côté de Duisburg ou on a répété, répété, répété.

Moi, j'y étais aussi. Là, c'est la création du côté artiste. En amont, nous, on part, on a un projet, on a un *billing* [distribution et salaires afférents], on sait qui va jouer dedans, on sait que c'est une « recherche théâtrale de Peter Brook », on sait que c'est un texte de [Éliane Marossian] adapté d'un texte d'Hampaté Bâ. On a un texte de Peter pour présenter la pièce. Et on a un prix avec des conditions financières. Avec ça, on arrive, ayant déjà certains contacts avec certains producteurs. Là, par exemple, la Rhur Triennale qui était déjà intéressée parce que le projet date d'il y a très longtemps. Ils étaient intéressés à devenir coproducteurs. Progressivement, sont venus d'autres coproducteurs, Naples, Vienne, Berlin. Et donc, voilà, on a une pièce qui n'est pas encore créée. On a le nom de Peter Book. C'est une création de Peter Brook. L'ampleur de la création. C'est une grande création. L'une des pièces conséquentes de Brook avec 12 comédiens. C'est du costaud. Et après, nous on a un réseau de théâtres avec qui on travaille d'habitude, qu'on connaît.

Le fait que certains spectacles de Peter Brook bénéficient de l'appellation « recherche théâtrale » et non « création théâtrale » recouvre donc la possibilité de bénéficier de financements internationaux pour un travail coûteux de préparation au spectacle. Dans le travail de « production » au sens de collecte des fonds nécessaires à la création d'un spectacle, le personnel de ligne arrière est chargé de trouver des coproducteurs sur la base d'un contrat de coproduction établi par l'administrateur. Ce contrat stipule le budget nécessaire à la création du spectacle et fixe les montants souhaités de participation pour les autres financeurs (dans le cas de *Tierno Bokar*, le coût des voyages, les salaires des comédiens et de l'équipe technique sur une longue durée de préparation). Du fait des multiples sollicitations en provenance de structures de production souhaitant participer à une création de Peter Brook, le personnel de ligne arrière se trouve donc placé dans une position favorable puisqu'il n'a pas à quémander de participation mais seulement à rechercher les partenaires proposant les meilleures conditions. Cette notoriété n'a pas seulement un impact sur le processus de production mais affecte la distribution des oeuvres.

## **B. Distribution et relation de service dissymétrique**

Le travail de distribution d'un spectacle théâtral consiste en fait dans la vente d'un produit dont on a vu qu'il était aussi une forme de service. Comme le souligne Goran, certaines caractéristiques des spectacles du C.I.C.T. en font des produits à part qui placent les prestataires dans la position de choisir les bénéficiaires de leur service.



C'est un cas un peu particulier le Théâtre des Bouffes du Nord ! Déjà, c'est assez rare de vendre un spectacle alors qu'il n'est pas créé. D'autre part, on a le nom de Peter Brook. Nous on va pas tellement vers les gens. On contacte les amis. Les amis, ça les intéresse ou pas et après, les autres, c'est eux qui viennent à nous. Il n'y a pas vraiment de démarche. Il n'y a pas vraiment de négociation. Le cachet, c'est ça et Basta ! Ça peut nous arriver, oui, de réduire si, ben... C'est la Pologne, où là, effectivement ils ont des difficultés financières. Où le Brésil, c'est la même chose. Où, là, on accepte effectivement de réduire, d'aller dans des hôtels moins bien, etc. Mais finalement, le cachet, il est accepté un point c'est tout. Nous, on a nos conditions financières et la première chose qui est demandée, c'est qu'il y ait un accord sur ces conditions financières. Grosso modo, dans les conditions financières, il y a tout ce qui sert à faire le contrat. Après, il y a les paiements. Est-ce qu'on va le faire, la moitié avant, la moitié après, des choses comme ça.

Comme un Premier Grand Cru de Bordeaux dont une grande partie de la production est vendue sur pied avant même la récolte et uniquement au regard de la reconnaissance passée de ses qualités, les spectacles de Peter Brook sont également vendus pour être diffusés dans d'autres lieux avant même leur création. Cela signifie que, comme l'indique Goran, le C.I.C.T. ne fera des concessions que sur certains éléments qui se trouvent en-dehors du prix de vente du spectacle.

Après, affectivement, le montant des défraiements change. Parce que, il y a des pays qui ont moins de moyens, mais la vie est moins chère. On sait plus ou moins. C'est souvent au coup par coup. Nous on a des coûts. On doit vendre le spectacle à tel prix pour rentrer dans nos frais. À partir de là, on gère un budget, on voit si on peut lâcher du lest. C'est vraiment au coup par coup. On a pas de grandes lignes directrices. C'est vraiment en fonction des gens, c'est improvisé. En général, on voyage dans des conditions littéralement irréprochables, dans les meilleures conditions possibles parce qu'on est une des compagnies les plus... Pas compagnie, parce qu'il n'y a pas de compagnie aux Bouffes du Nord, mais une des plus grosses structures de tournée et que Peter Brook est l'un des metteurs en scène les plus importants dans le monde, c'est finalement assez facile d'obtenir ce qu'on demande. Après, effectivement, quand on va arriver en Pologne, on va pas arriver avec nos gros sabots et dire, on veut 40 euros par jour et un hôtel un peu moins bien. On va offrir des avant-premières. Peter Brook va peut-être faire une conférence, chose qu'il ne fait jamais ailleurs. Même chose pour le Brésil parce que ce sont des endroits où on va peu et que ce sont des pays qui ont une très grande demande de culture qui sont très enthousiastes par rapport

à ça et ça nous fait plaisir d'aller là-bas, même si ça rapporte pas énormément ou pas du tout, ça nous intéresse d'aller là-bas<sup>246</sup>.

Bien qu'une pièce de théâtre soit un produit commercial, les spectacles de Peter Brook ont acquis la valeur symbolique positive de « service public ». Celle-ci s'appuie sur certains éléments comme le développement du TBN dans le contexte français de valorisation de la notion de théâtre « service public » mais aussi la revalorisation de certaines cultures et de leurs représentants ou le rejet de la couleur de peau comme élément déterminant du statut. Cela n'empêche pas que, contrairement à ce que dit Goran, le C.I.C.T. ne fasse pas œuvre de charité en tournant ses spectacles à l'étranger. Les spectacles mis en scène par Peter Brook sont, en effet, des pièces qui, en rapport à la petitesse de l'équipe d'acteurs et de techniciens, sont des productions chères pour les diffuseurs. C'est ce que souligne Sarah, forte de sa précédente expérience auprès du chorégraphe William Forsythe et du ballet de Francfort.

*Hamlet*, 8 comédiens, pas de décor : 120 000 FRF HT (18 293,88 €) la représentation. Le ballet de Francfort, juste un exemple, une pièce avec 35 danseurs, *Eidos Telos*, toute l'équipe technique, plus un décor qui pour cette pièce est particulièrement conséquent., 120 000 FRF également. *Le Costume* 80 000 FRF (12 195,92 €)<sup>247</sup>.

En dépit de conditions financières élevées (coût d'achat du spectacle et frais de prise en charge de la troupe), le personnel d'arrière n'est pas placé dans une position d'infériorité dans la relation de service qui le lie aux structures d'accueil. Même si Beatriz a dû construire une tournée française spécifique pour *Le Costume* dans des lieux de représentations où les pièces de Peter Brook n'avaient jamais été accueillies (tels que des centres culturels dans des villes de taille moyenne) et qu'elle a donc été amenée à initier une démarche en direction de structures d'accueil, la relation n'a pas été inversée en faveur de ces dernières. C'est ce que souligne Beatriz reprenant à son compte un discours fondé sur la nécessité de donner accès à tous à un produit culturel défini comme un service.

Puisque *Le Costume* était un spectacle plus petit [moins cher], on avait décidé d'aller en France, dans toutes les villes de Province. Là où les gens n'ont jamais la possibilité

---

<sup>246</sup> Comme nous l'avons vu en première partie, les tournées des spectacles de Peter Brook constituent la principale source de revenus du Théâtre des Bouffes du Nord.

<sup>247</sup> Ce prix correspond à une seule représentation et est lié à la condition que le spectacle soit donné au moins trois fois dans le même lieu. Le coût d'un même spectacle varie ensuite en fonction de la durée de représentation dans un même lieu (50 000 FRF – 7 622,45€ - la représentation à Leeds pour 12 jours de programmation). À ce prix s'ajoutent les frais à la charge de la structure d'accueil qui englobent les défraitements journaliers, le logement, les transports et transferts.

d'inviter Peter Brook. À Tarbes, à Narbonne... C'est un choix aussi de toucher des gens qui ont moins de moyens comme en Afrique ou en Argentine. Et, c'est important aussi de montrer notre travail. Mais, par rapport à la France, j'ai été assez déçue par ce qu'on a vécu. Dans le sens où j'ai compris, après, que c'était plutôt pour avoir Peter Brook dans le programme. Pour que le directeur puisse dire, là, « j'ai invité Peter Brook » plutôt que vraiment dans la nécessité de montrer le travail de Peter pour ce que sont les lignes directrices de son théâtre.

Malgré l'incapacité du personnel de ligne arrière, pourtant très actif, à promouvoir l'idée que le travail de Peter Brook soit différent de celui des autres metteurs en scène, la relation de service entre les chargés de diffusion et les structures d'accueil reste une relation dissymétrique et favorable au C.I.C.T. dans le sens où ils n'ont pas à remettre en question le prix de vente du spectacle. *Le Costume* est un spectacle qui a donc tourné trois ans avec des distributions différentes du simple fait qu'il y ait « encore des gens intéressés par la tournée » qui se sont manifestés lors des représentations au Théâtre des Bouffes du Nord. Cette position favorable permet, en outre, à l'organisation de faire passer certains éléments de politique générale auprès des diffuseurs.

### **C. Esthétique du TBN et exportation**

De même que certaines conventions esthétiques influent sur le travail des membres du personnel de renfort, la diffusion de spectacles du metteur en scène Peter Brook est également contingentée par des conditions érigées en principes artistiques. Celles-ci sont au nombre de deux : la forme et la taille de la salle qui accueille le spectacle. Interrogée sur les données qui prévalent aux choix des lieux de diffusion, Beatriz répond :

Dans les réunions, les principes c'est d'abord toujours, l'espace. On peut pas jouer dans des endroits qui vont casser le spectacle. Qui sont trop grands ou trop petits. Ça c'est la priorité numéro un.

Goran, se montre un peu plus précis. L'objectif étant de retrouver lors des tournées des conditions de représentation qui s'approchent au plus près de celles correspondant au Théâtre des Bouffes du Nord.

Principalement, c'est Peter et [Éliane] qui ciblent les choses [les villes choisies]. Après, par exemple, il y a la question de la jauge, aussi. On joue pas devant des salles

de 1300 personnes. On joue devant des salles de maximum 500 personnes. Ensuite, c'est principalement, le théâtre aussi. Parce que même s'il y a des endroits où on a envie de jouer, on va pas y aller parce que dans le théâtre, ce qu'on demande techniquement, c'est pas possible. Les Bouffes du Nord, il n'y a pas d'estrade. Nous on cherche des choses sans estrade comme ça ou alors, quand il y a une estrade, on cherche à compenser au maximum. On joue assez rarement dans les théâtres à l'italienne, mais quand on joue, on demande de grands aménagements. Pas de parterre, on met un gradin.

À ces conditions esthétiques s'ajoutent des éléments qui relèvent des types d'interactions établis avec les structures de diffusion et qui correspondent à la notion floue « d'accueil ». Celle-ci recouvre tout d'abord l'existence de liens antérieurs qui auront permis de juger de la qualité de « l'accueil » fourni. Bien que le Théâtre des Bouffes du Nord se dise « ouvert à de nouvelles connaissances » comme le souligne Beatriz, les structures ayant fait leurs preuves sont privilégiées. Cette « qualité de l'accueil » repose sur l'acceptation par la structure de diffusion d'un modèle d'organisation propre au théâtre des Bouffes du Nord qui place en premier lieu le confort de la troupe. Sollicitée sur les raisons de ces exigences, Beatriz utilise les arguments auxquels elle recourt pour convaincre les diffuseurs :

On demande beaucoup au niveau des défraiements, des hôtels et tout ça et aussi de l'aspect financier parce que nous on fait attention à ce que toute la compagnie soit bien. Pendant trois mois, ils vont pas voir leur famille, pas dormir dans leur lit, ils ne peuvent pas dîner avec leurs amis. Pendant trois mois, ils sont entièrement pour nous, donc on essaie de les protéger dans ce sens-là, pour que le spectacle soit bien et eux soient à l'aise. On essaie d'avoir de bons voyages, de bons hôtels, de bons repas, quelqu'un qui les accompagne, qui soit présent qui leur demande ce dont ils ont envie.

Pour Goran, l'acceptation des conditions matérielles et financières requises par le C.I.C.T. n'est pas la seule explication à la « qualité » des relations qui peuvent s'établir avec certaines structures d'accueil. Celles-ci doivent également accepter certaines conditions de travail qui impliquent une adaptation constante de leur part.

Pour *Tierno Bokar*, le choix, c'était plus des gens avec lesquels on avait déjà travaillé avec qui on avait de très bonnes relations qui nous avaient bien accueilli. Des gens avec qui on s'entend bien, avec lesquels on a pas de problème. Parce que nous on est très, très difficiles en tournée. On demande énormément, énormément. On change tout, tout le temps. Donc, il faut des gens qui comprennent ça, qui sont plus flexibles que d'autres. En général, les festivals sont très carrés. Ils sont beaucoup moins

flexibles que d'autres. On a, par exemple, une personne en France qui n'a travaillé qu'avec nous. Qui n'a organisé des spectacles qu'avec nous. Il a organisé *Le Costume*, c'était sa première organisation de spectacles. C'est vraiment quelqu'un avec qui on s'entend très bien. C'est la même chose pour le Brésil. C'était une société de production intermédiaire entre différents théâtres.

J'ajouterais que le fait de recourir à un intermédiaire qui va s'interposer entre le C.I.C.T. et différentes structures d'accueil permet au Théâtre des Bouffes du Nord d'imposer plus aisément des changements constants qui sont « absorbés » par l'intermédiaire.

Le C.I.C.T. tient également à véhiculer certains des principes qu'il applique au sein de l'équipe et qui ont trait à une organisation du travail qui n'établit pas de hiérarchie entre les membres du groupe des acteurs et du personnel de renfort. Le Théâtre des Bouffes du Nord ne recourant pas à des affiches pour faire la promotion des spectacles de Peter Brook, ces principes trouvent leur manifestation extérieure dans les programmes et « bibles » du théâtre. À l'extérieur, les moyens de communication utilisés par la structure d'accueil doivent répondre à certains critères. C'est ce qu'indique Goran au travers d'un exemple.

Ça dépend, en fait, pour *Tierno Bokar* nous on avait des impératifs : par exemple, les noms sont par ordre alphabétique, donc les comédiens d'un côté, les techniciens de l'autre, les co-producteurs... Et après on a un panel de photos. On a une dizaine de photos qu'on a sélectionnées et qu'on décide d'utiliser. Ça a évolué. À un moment, à Naples, ils ont fait une très belle affiche qu'on a beaucoup aimée. Donc on a suggéré, voire, plus ou moins imposé en disant : « voilà, ça c'est une charte graphique qu'on aime bien si vous voulez reproduire quelque chose de la sorte, c'est parfait pour nous ». Donc, après, les affiches se sont plus ou moins toutes ressemblées. Mais, en général, nous on a pas d'affiche, c'est le festival qui propose son affiche, son *flier* [prospectus], son programme. Nous, on vérifie si ça nous va. On fait les corrections, on valide et ils passent ça à l'imprimerie.

La politique d'exportation du spectacle en-dehors du Théâtre des Bouffes du Nord répond également à des critères directement liés à certains aspects du spectacle. Comme l'illustre Goran, ceux-ci peuvent affecter les choix de diffusion dans certains pays.

Alors là, tu vois on va avoir une tournée pour *le Grand Inquisiteur* avec [Raoul Chénabi] et un musicien. Là, on refuse d'aller dans les pays anglophones parce qu'on va peut-être avoir une version en langue anglaise. D'autre part, c'est quelque chose qui est très lourd de texte donc on préfère aller dans les pays francophones. Il ne me semble pas qu'on ait cherché des pays plus que d'autres. Pour *Tierno Bokar*, on a fait

une tournée en Europe, principalement. New York. Pour nous c'était intéressant d'aller à New York de toucher les communautés africaines à New York. Ce que finalement on a réussi à faire. C'est effectivement par rapport au théâtre, par rapport au lieu, par rapport à ceux qui sont intéressés, par rapport à des gens qu'on connaît.

On le voit, ces critères rejoignent parfois aussi une certaine définition du public en regard de la teneur de la pièce. Le spectacle *Tierno Bokar*, adapté d'un ouvrage d'Amadou Hampaté Bâ, est une forme de revalorisation des cultures des peuples d'Afrique de l'Ouest ainsi que de la religion musulmane au travers du soufisme. L'objectif est alors également de toucher les personnes définies comme étant sensibles à ses questions.

Les contextes d'interactions dans le travail du personnel de ligne arrière ne sont pas seulement constitués par la notoriété du metteur en scène et de ses spectacles ainsi que par la politique que le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. pratique à l'extérieur du théâtre. En effet, en tant que membres de l'entreprise Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., le personnel de ligne arrière est soumis aux principes d'organisation du travail en vigueur au sein de l'établissement.

#### **D. L'organisation du travail**

Les affiches ne sont pas la seule manifestation extérieure de l'absence de hiérarchie complexe au sein du théâtre. Le discours du personnel est empreint de cette notion. Nicole Dinard, définissant le fonctionnement du service administratif, souligne que l'ancienne directrice administrative aimait à dire «on est toutes des administratrices mais il n'y a qu'une directrice ». Corine Rodriguez, elle aussi employée au Théâtre des Bouffes du Nord depuis la fondation du C.I.C.T., étend cette notion de structure hiérarchique non pyramidale à l'ensemble de l'organisation.

Il y avait la tête, Peter Brook, Micheline Rozan et [Gabrielle, l'Administratrice], et tous les autres étaient à peu près à égalité.

Le discours est quelque peu différent dans la bouche des nouvelles recrues qui ajoutent Éliane Marossian, la collaboratrice de Peter Brook, à la liste des responsables de l'organisation que sont effectivement les deux directeurs et l'administrateur. Tous apprécient des modalités d'interaction qu'ils jugent informelles et non normatives : tutoiement, absence d'horaires

fixes et de règles de fonctionnement établies. Seule Sarah, qui s'est volontairement placée en position d'employée provisoire (en ne souhaitant pas renouveler sa participation), se montre critique à l'égard de ce qu'elle perçoit comme une façon de masquer d'autres normes non affichées et en particulier, la disponibilité totale des employés aux besoins des responsables et de certains membres de l'organisation auxquels ils offrent des services (en particulier, les acteurs).

Il ne faut pas oublier qu'au Théâtre des Bouffes du Nord, les horaires, c'est quand même très extensible. Bon, [Mathilde] m'avait dit, tu peux arriver à 10h00. Moi, ça me convenait parce que c'est mon rythme. Les premiers temps, effectivement, le soir, c'était 19h00. Au fur et à mesure, toi aussi tu rentres dans le jeu, et tu sais pertinemment que le seul moyen d'en sortir, c'est de partir. Quand tu imposes tes règles, tu te fais fait virer. C'est aussi, simple que ça. Quand tu dis non, on te dit : OK, vous n'êtes pas d'accord, donc vous partez. Mais, ça j'ai fait une erreur mais c'était ma première expérience professionnelle. J'aurais dû leur dire dès le départ : OK, j'arrive à 10h00 mais après, je pars à 19h00 et ça sera ni 19h30 ni 20h00. Je sais que la prochaine fois, ça sera très clair. C'est vrai et je le sens bien, que moi, dans ce théâtre, j'ai des libertés et je prends des libertés. Hier, je suis partie à 18h30. J'ai déjeuné à mon bureau avec un sandwich, mais le simple fait de prendre cette liberté, sans demander l'autorisation. Ça les fout en l'air. J'imaginai que [Mathieu] me dise quelque chose ce matin et je lui répondrai OK, vous voulez jouer au grand patron, je vais jouer à l'employée syndiquée.

Cette disponibilité du personnel d'arrière ligne se manifeste de la même façon mais en relation à des personnes distinctes. D'une part, les secrétaires et assistantes sont placées dans une relation de dépendance à l'égard des responsables qui dictent ce qu'elles doivent faire et quand elles doivent le faire. Natalia, assistante personnelle de Peter Brook dit ainsi « quand Peter Brook est là, il faut que je sois complètement disponible parce que je ne sais jamais ce qu'il va vouloir faire » et refuse tout autre rendez-vous. Weronika, assistante personnelle de Mathieu Oïli, attend d'avoir l'agrément de son responsable pour savoir quand utiliser ses journées de récupération afin que cela ne perturbe pas le travail de celui-ci. Comme le souligne, Josiane Pinto, l'imprévisibilité étant le fond du comportement des responsables, « la disponibilité se manifeste à la fois dans l'usage du temps et dans le rapport au contenu des tâches », celles-ci se situant toujours, comme nous le verrons plus loin, entre professionnel et privé. Quant à Mathilde, Beatriz, Goran et Sarah leur temps et leurs tâches sont totalement

dépendants des comédiens qu'ils accompagnent en tournée. Beatriz n'éteint jamais son téléphone portable afin d'être toujours joignable à toute heure du jour et de la nuit et de pouvoir résoudre un problème rencontré par un acteur. Sarah, alors seule au Théâtre des Bouffes du Nord pendant l'absence de Mathilde et Beatriz devra revenir un week-end travailler au théâtre afin de résoudre un problème d'autorisation administrative pour une comédienne qui devait partir à l'étranger et qui n'avait pas fait les démarches nécessaires auprès de la préfecture en regard de son statut de résidente. On peut donc dire que l'ensemble de ce personnel est placé dans une relation de service avec des personnes qui, bien que n'ayant pas toujours un statut hiérarchique supérieur (les acteurs) disposent d'un pouvoir de prescription de tâches à l'égard d'un personnel qui, de fait, se trouve dans une position subalterne. Toutefois, comme nous pourrons le voir, le personnel de ligne arrière dispose de certains moyens afin de rééquilibrer une relation dissymétrique à son désavantage.

À l'instar des autres groupes professionnels qui participent au fonctionnement de l'organisation, le personnel de ligne arrière est également contraint de respecter la scission forte entre travail artistique et autres activités. Ce qui sous-entend qu'aucun membre de ce personnel n'assiste à des répétitions de spectacles de Peter Brook. Si l'ensemble du personnel accepte d'être tenu à l'écart, Sarah habituée à d'autres pratiques ne peut s'expliquer une telle contrainte.

Moi, je me disais, je veux voir comment fonctionne l'administration mais aussi, je veux pouvoir côtoyer Peter Brook : je vais pouvoir assister aux répétitions, je vais pouvoir parler de son travail parce que c'est vrai que les différents bouquins qu'il a écrits m'ont servi pour mes travaux de recherche. Et ça, je l'ai dit tout de suite d'emblée à [Mathilde] et à [Beatriz]. Et [Mathilde], tout de suite m'a répondu : « Mais, tu sais, ici, c'est particulier. Peter est un artisan et Peter refuse qu'on le dérange dans son travail. » Et moi : Ah oui ! Pourquoi ? Les portes du théâtre sont fermées quand on veut assister à une répétition en demandant l'autorisation ? » « Peter, veut garder une sorte d'intimité » Et ça, moi, j'y crois pas du tout. Tout le monde porte ce discours. Un jour, j'ai posé la question à [Éliane] : « Pourquoi est-ce qu'un travail avec un acteur est différent d'un travail avec un danseur ? » Elle m'a dit : « mais, oui. C'est radicalement différent. » Elle a commencé à m'en parler, mais elle est partie ailleurs et donc elle n'a pas répondu à ma question. Je n'ai jamais eu aucun problème, avec aucun chorégraphe, quand on le demande, très poliment, très humblement et surtout en disant « si mon regard vous gêne, tout de suite, je sors » Donc en étant vraiment à la disposition et des danseurs et des chorégraphes. Je n'ai jamais eu aucun



problème pour assister à des répétitions. C'est vrai que je me suis dit, le texte est présent... mais, je n'y crois pas.

Le travail du personnel de ligne arrière s'effectue dans un contexte défini par deux critères majeurs. Le premier critère est la notoriété du metteur en scène et de ses spectacles. Celle-ci rejaillit favorablement sur toute nouvelle création avant même qu'elle n'ait vu le jour. Elle place le personnel de ligne arrière, prestataire de service, dans une relation de service favorable à l'égard des bénéficiaires et facilite le travail de recherche de financements (coproduction) et de structures d'accueil pour les tournées (diffusion). Ensuite, elle permet à l'organisation que constitue le C.I.C.T. d'exporter certaines des conventions esthétiques et de fonctionnement développées au Théâtre des Bouffes du Nord sans avoir à négocier les fondements de ces conventions. Le deuxième critère est la prééminence du pôle défini comme « artistique ». Le statut supérieur et « hors d'atteinte » des personnes bénéficiant de cette étiquette positive détermine le type d'interactions entre les personnes et les tâches effectuées par le personnel de ligne arrière en instituant une hiérarchie entre eux-mêmes et les acteurs qui n'existe d'ordinaire pas dans les structures théâtrales. Voyons à présent le travail du personnel de ligne arrière d'un peu plus près afin de déterminer comment se fait la répartition des tâches qui lui sont confiées ainsi que les conflits susceptibles d'émerger au sein de ce groupe.

### **III. Tâches, délégation et conflits**

Mis à part la rédaction de contrats qui nécessite des compétences juridiques spécifiques et qui fait à présent l'objet de modèles applicables tels que, l'ensemble des tâches liées à la production et à la diffusion des spectacles ne fait pas l'objet d'une division du travail établie. En effet, la petite structure initiale composée de 4 ou 5 personnes gérant une production et une tournée annuelles suscitait la participation de toutes les employées à des tâches de rédaction de courrier, de sollicitations téléphoniques. Seules les tâches de comptabilité et d'accompagnement sont peu à peu revenues à des personnes en particulier, respectivement Nicole et Corinne. Avec l'extension de la programmation et surtout l'intensification des tournées, le besoin s'est fait sentir d'un personnel supplémentaire, plus spécifiquement attaché à l'exécution des tâches d'organisation et d'accompagnement de la tournée. Ces

modifications ont agi sur la répartition des tâches entre les personnes ainsi que sur l'origine des conflits.

### **A. Définition floue et « division en série d'actions »**

Le travail de préparation et de diffusion de l'œuvre théâtrale implique des tâches communes qui consistent tout d'abord à entrer en contact avec des structures de production ou d'accueil qui ont été définies par la direction ou parfois, pour les structures de diffusion, identifiées par les chargés et assistants de production et avalisées par la direction. Ensuite, à faire accepter à celles-ci des conditions prédéfinies puis, à assurer un suivi de la réalisation soit à distance soit sur place, dans le cas des tournées. Le fait que le théâtre des Bouffes du Nord crée des spectacles en coproduction avec d'autres structures qui par la suite accueillent également les spectacles conduit à ce que certaines des tâches de production et de diffusion se confondent et que l'on ne puisse à proprement parler de division des tâches en catégories d'acteurs mais plutôt, comme le distinguait Anselm Strauss, de division en série d'actions. La concomitance de deux activités n'est pas le seul élément justifiant que l'articulation des actions ne passe pas toujours par des postes formels dévolus à un agent en particulier mais, souvent, par « des associations diffuses de compétences à l'intersection de deux [ou plusieurs] services »<sup>248</sup> et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce que la plupart des employés du personnel de ligne arrière du Théâtre des Bouffes du Nord ont longtemps effectué un ensemble de tâches sans occuper de poste défini mais plutôt en fonction de la mobilisation de l'ensemble des forces de travail sur la conduite d'une activité menée en commun. Tout en effectuant toujours des tâches de secrétariat, Weronika a ainsi travaillé à la fois sur les tournées aux côtés de Beatriz et Mathilde, sur l'accueil des spectacles coproduits par le C.I.C.T., ou par la société de production de l'Administrateur, Instant Pluriel. Bien que certains employés semblent spécialisés, le personnel le plus ancien a toujours travaillé sur différents postes. Corinne Rodrigues, assistante de Micheline Rozan, participait également aux « contrôles » lors des représentations dans le théâtre des spectacles de Peter Brook. Elle s'est également occupée des tournées des spectacles de Peter Brook jusqu'en 2000 ce qui impliquait de travailler quotidiennement avec la comptable pour les facturations et les remboursements de facturations. Bien que la préparation des coproductions puisse correspondre à une division en série d'actions prises successivement en charges par un ensemble de personnes sous la

---

<sup>248</sup> In PENEFF, J., *L'hôpital en urgence*, Éd. A.-M. Métaillé, Paris, 1992, pp. 108-109

direction de l'administrateur (Weronika puis Beatriz et Goran), les tâches d'organisation et de réalisation des tournées font aujourd'hui l'objet d'une répartition entre Beatriz et Goran en liaison avec la comptable. Toutefois, comme le souligne Goran, la répartition entre Beatriz et lui reste floue et fonction de nombreux paramètres.

Sur *la Tragédie d'Hamlet*, j'étais tout le temps en tournée. Il n'y a pas une ville où je n'étais pas là. Je reste de l'arrivée des comédiens au départ. Il est possible que l'équipe technique arrive avant, mais moi, je reste avec les comédiens de A à Z. Alors, en fait, déjà, la différence entre [Beatriz] et moi, c'est que [Beatriz] est administratrice de production, moi, je suis assistant de production. Elle a une vue plus globale sur les choses. Par exemple, sur la tournée d'*Hamlet*, elle venait de temps en temps, en tout cas, sur la première partie. Moi, je débarquais complètement, je savais pas grand chose de tout ça. Donc, il n'y a pas de villes où elle a été là. Sur la deuxième partie, elle je crois, était sur la tournée de *4 :48*, qui est une autre production, qui n'est pas de Peter Brook. Donc, elle s'occupait de ça. En tout cas, elle n'était pas là du tout sur la seconde partie de la tournée. Donc, j'étais seul. J'étais en relation avec personne. De temps en temps, avec [Mathieu], ici. Et après, si tu veux la répartition des tâches sur *Tierno Bokar*, au départ, on s'était dit, on va partir tout le temps tous les deux. Et effectivement, il s'est révélé que c'était peut-être mieux qu'il y en est un à Paris. Donc, moi, je suis resté à Paris pour gérer les emails et préparer le reste pour la suite de la tournée. Il y a eu des villes où je suis allé et puis après, ils sont restés à Paris et donc là, on était tous les deux. Alors après, au début on est partis ensemble pour des villes en Europe et après Vienne on s'est rendu compte qu'il valait mieux qu'il y en ait un Paris. Là par exemple, ils vont partir à Warwick, je vais rester là. La dernière ville, c'est Athènes, je pars avec eux aussi parce que c'est la dernière ville et qu'il y a quand même plein de choses à organiser. On part en plein air et là, je vais même partir avant avec le régisseur lumière et [Éliane Marossian] et on va préparer les choses sur place. Ça se répartit en fonction des besoins et du travail qu'il y a à faire à Paris. En général, c'est mieux quand on est ensemble, [Beatriz] et moi parce qu'on travaille ensemble et s'est mieux que de fonctionner par mail. Mais, effectivement, des fois, c'est quand même mieux qu'il y est quelqu'un ici. Clara et moi on est entièrement sur les tournées. Il n'y a pas une répartition claire et nette, [Beatriz] fait ça et moi, je fais ça. Moi, je n'ai aucune latitude financière donc, je ne peux pas engager le théâtre. Je peux négocier, dire : « là, l'hôtel, ça ne va pas ! » et...

Bien que Goran souligne l'absence d'une répartition division marquée du travail entre lui-même et Beatriz, dont le statut au sein de l'entreprise est plus élevé (Beatriz est devenue « cadre »), on perçoit l'existence d'une répartition statutaire entre ces deux membres du

personnel d'arrière ligne. Les tâches de préparation et de suivi administratif du travail d'accompagnement, effectuées à l'arrière, c'est-à-dire, au Théâtre des Bouffes du Nord, sont davantage du ressort de l'assistant. Les tâches d'accompagnement et d'organisation de la tournée (prise de contact avec les diffuseurs, « négociation » des conditions d'accueil), tâches plus prestigieuses parce qu'impliquant des voyages dans le monde entier dans des conditions luxueuses et des contacts directs avec les responsables des structures d'accueil, sont davantage du ressort de l'administratrice. Cependant, le fait que les assistants puissent également mener à bien une partie de ces tâches et que Goran et Beatriz entretiennent des relations amicales qui ne sont pas fondées sur une relation hiérarchique, ne conduisent pas Goran à définir les tâches de secrétariat comme le « sale boulot » dont se déchargerait celle-ci et à considérer négativement ses conditions de travail. Il accepte d'autant plus aisément cette répartition que Beatriz l'a initié professionnellement et qu'elle dispose, à la fois, d'une expérience plus grande que lui et de contacts directs avec certaines personnes qui sont antérieurs à son arrivée au sein de l'organisation. Par ailleurs, l'activité parallèle de conseillère artistique au Festival de Buenos-Aires ainsi que les liens privilégiés qui la lient au directeur administratif renforcent l'identification de Beatriz à un statut de responsable. L'examen plus détaillé des conditions de répartition des tâches permet de comprendre les points de vue des employés sur la division du travail et l'évolution de celle-ci.

### **B. Jeune garde et délégation du « sale boulot »**

Dans le cadre d'un processus d'apprentissage progressif des tâches, l'arrivée d'un personnel jeune et néophyte permet, dans un premier temps, au personnel plus expérimenté de déléguer une partie des tâches simples. C'est ce que nous avons pu voir dans le cas de Goran, chargé, à son arrivée des activités de suivi administratif (relances téléphoniques, courriers de confirmation) qui ne pouvaient plus être faites par les autres personnes chargées de l'organisation de la diffusion qu'étaient Mathilde et Beatriz, alors concentrées sur l'accompagnement de la troupe à l'étranger. La délégation était alors due à une contrainte matérielle et ne ressortissait pas à un processus de désengagement par rapport à des tâches qui auraient été définies comme ingrates. Celle-ci était, par ailleurs, également fondée sur un apprentissage par paliers de difficulté et une maîtrise progressive de certaines techniques. L'attribution des tâches de secrétariat d'exécution peut, cependant, procéder d'une autre forme de répartition. Celle-ci renvoie à une organisation hiérarchisée non évolutive fixée dès le début de la collaboration où des tâches définies d'emblée comme du « sale boulot » sont

déléguées à un subalterne. C'est ce qu'il s'est produit entre Beatriz et Mathilde puis entre Mathilde et Sarah. Comme nous l'avons vu, Mathilde est arrivée au poste d'assistante de production par l'intermédiaire de Beatriz, alors chargée de diffusion. La prise en charge par deux personnes distinctes, liées par un lien hiérarchique antérieur (Mathilde avait été recrutée par Beatriz pour l'assister dans son travail pour le festival de Buenos-Aires), d'un faisceau de tâches autrefois exécuté par un ensemble de personnes de même statut a institutionnalisé la délégation de certaines tâches autrefois réparties entre les personnes disponibles. Beatriz ne sachant pas rédiger de courrier en langue française, Mathilde avait donc pour tâche première d'effectuer cette partie des activités. Consciente de son statut d'employée subalterne, Mathilde essaie, cependant, de le revaloriser en soulignant la relation de dépendance qui lie Beatriz à elle-même.

Moi, je fais un boulot de l'ombre. Je n'ai pas de reconnaissance. Il n'y a pas de [Beatriz] sans moi. Mais je ne suis pas la fille complètement soumise. Je suis plutôt un pilier. Je fais mon travail. J'écris les lettres de [Beatriz]. Je prépare le travail. On est un vrai couple de travail.

Bien qu'elle accomplisse également des tâches d'accompagnement, Mathilde est à plusieurs égards la secrétaire personnelle de Beatriz. Leurs relations au bureau n'ayant pu être observées, écoutons Sarah qui a travaillé pendant 7 mois à leurs côtés dont les propos illustrent ce type de relation

[Beatriz] est très douée pour téléphoner, mais il faut que [Mathilde] lui dise qui elle doit appeler : « N'oublie pas... » « Oui, oui, je m'en occupe ». « Et quand tu l'auras au téléphone, n'oublie de lui dire ça et ça ».

L'arrivée de Sarah a permis à Mathilde de se défaire de ces tâches d'exécution et de se concentrer sur les activités plus prestigieuses d'accompagnement. C'est ce que Sarah indique dans son entretien.

J'ai tout de suite compris qu'aucun poste n'était défini dans la structure, que les informations passaient un peu par tout le monde quand on voulait bien les faire passer et surtout que j'allais devoir faire les photocopies, taper des lettres, de me retrouver dans une position de secrétaire. Surtout, de faire en sorte que le travail le plus laborieux que [Mathilde] devait prendre en charge ne lui revienne plus.

Au travers des changements de personnel au sein du Théâtre des Bouffes du Nord on peut donc mettre en lumière le processus de mise en place d'une répartition hiérarchisée des tâches venant se substituer à une répartition en série d'actions. Cette évolution prend place dès lors qu'il existe une définition des relations entre les personnes qui sont préalable à l'acceptation de l'emploi. Il est patent que des personnes comme Micheline Rozan ou Beatriz Heinz ayant été habituées à disposer d'un personnel de service particulier au sein de la famille reproduisent ce lien au travers de leurs employés au sein du Théâtre des Bouffes du Nord. Ceci tend à rejoindre l'analyse proposée par M. Weber et reprise par Josiane Pinto de la place sociale des secrétaires qui considère celles-ci comme « appartenant à l'univers des catégories patrimoniales fondées sur la qualification personnelle du maître »<sup>249</sup>. Toutefois, l'évolution vers une relation hiérarchique accrue au sein d'un groupe ne comportant initialement qu'une personne ayant des tâches de commandement ne peut prendre place que lorsque l'un des membres du personnel subalterne initie une relation hiérarchique avec un autre membre du groupe et que celle-ci est avalisée par l'entreprise sous une forme statutaire quelconque (en conférant un statut supérieur à l'initiateur – Beatriz – et en attribuant un grade inférieur à un autre employé – Mathilde puis Sarah, puis Goran). Par ailleurs, la mise en place de cet échelon hiérarchique supplémentaire suppose également que le processus antérieur d'initiation progressive ait été court-circuité en niant au personnel en place la capacité à agir en tant qu'initiateur du néophyte. Ces modifications dans les principes régissant la répartition des tâches sont l'une des principales sources de conflits. Comme nous allons le voir à présent, elles ne sont pas la seule.

### **C. Conflits et résolutions de conflits**

L'arrivée de Stéphane Lissner à la direction administrative du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. a impliqué à la fois des changements de localisation des services administratifs ainsi que des modifications dans la composition de l'équipe. Aux quatre personnes qui constituaient auparavant le personnel d'arrière ligne (Weronika Maresz, Natalia Riga, Corinne Rodrigues et Élisabeth Thomas) sont venues s'ajouter deux personnes travaillant avec Stéphane Lissner puis, deux nouvelles recrues (Beatriz et Mathilde).

---

<sup>249</sup> D'après WEBER, M., *Économie et Société*, Paris, Plon, 1971, Vol. I., pp 219-307 cité in PINTO, J., « Le secrétariat, un métier très féminin », *op. cit.* La situation de ce personnel patrimonial est également décrite dans le film de Leo Mac Carey, *The Incredible Mr. Ruggles* (1935).

### **a. Les conflits liés à la répartition des tâches**

L'arrivée de personnes nouvelles à des postes déjà occupés par d'autres ne s'est pas faite sans heurts. Bien que Beatriz justifie le fait qu'elle ait repoussé son entrée comme un moyen d'éviter les conflits dans une situation de grands changements, cette stratégie n'a pas eu l'effet escompté. Beatriz et Mathilde étant toutes deux néophytes en matière d'organisation de tournées, elles ont été contraintes de recourir aux services de Corinne et Élisabeth pour obtenir les informations nécessaires. Toutefois, en ne se plaçant pas dans la situation de novices acceptant d'être guidés par un initiateur, elles ont montré un certain mépris à l'égard des connaissances détenues par leurs aînées. Celles-ci montrant à leur tour du mépris pour de jeunes recrues inexpérimentées. En dépit d'insatisfactions réciproques, la situation a tourné au désavantage des anciens membres de l'organisation et ce, pour deux raisons. D'une part, le remplacement d'un mode d'organisation du travail par un autre, d'autre part, la perte d'une protection de la part des cadres de l'organisation. Corinne souligne ainsi la confrontation provoquée par une nouvelle culture professionnelle. S'efforçant de montrer qu'elle est prête à s'adapter, elle insiste sur les aspects positifs des changements apportés alors qu'elle n'est déjà plus chargée des tournées<sup>250</sup>.

Bizarrement, après le départ de Micheline Rozan, on s'est toutes dit, un peu, on a tellement été guidées, on était sur des rails, c'est une autre façon de travail. Il y a un truc qui a été conclu, on nous dit : vous faites tout le reste. On s'est dit, est-ce qu'on va pouvoir le faire ? Avant, on était sans arrêt, pas surveillées mais, on [Micheline Rozan] voyait ce qu'on faisait. Et ce qui, en fait, nous a beaucoup plu, là, c'est que c'était presque comme un challenge pour nous. On se disait, enfin, on va s'occuper d'un truc, pratiquement de A à Z. On n'avait jamais fait tout, toutes seules.

Le manque de confiance dans lequel les place cette nouvelle façon de travailler s'assortit d'une dévalorisation de leurs compétences et de leur savoir-faire car le nouveau personnel est, de son côté, soit habitué à mener à bien une tâche dans son intégralité (l'assistante et l'attachée de presse de Stéphane Lissner ainsi que la personne chargée du mécénat) soit déterminée à ne pas partager le travail autrement que dans une relation hiérarchique avec un

---

<sup>250</sup> Il importe de noter que Corinne a imposé des conditions d'entretien un peu particulières. L'entrevue a eu lieu dans son bureau situé à côté de celui de l'administrateur. Cependant, Corinne a pris soin de veiller à ce que les portes restent ouvertes. Peu après le début de l'entretien, une jeune femme est venue s'installer à une table dans un coin du bureau et s'est attelée au rangement de documents. J'ai appris, plus tard qu'elle avait elle-même requis la présence de cette tierce personne. Corinne veillait ainsi à ce que ses propos, comme les miens, soient entendus de tous afin de montrer qu'en dépit des conflits dans lesquels elle était engagée elle restait une employée fiable.

personnel subalterne (Beatriz et Mathilde). Par ailleurs, l'affaiblissement de la position des anciens membres de l'organisation est d'autant plus forte que les nouvelles recrues bénéficient de relations privilégiées avec la nouvelle direction administrative qui permettent à Beatriz de combler son inexpérience

Dès le départ, j'ai de très bonnes relations avec Lissner, pour tout ce qui est des choses à gérer, le budget, les finances etc. Il était entièrement à mes côtés pour me donner des conseils, m'apprendre : « [Beatriz], c'est comme ça ». Je pouvais le joindre quand j'avais besoin de lui. Maintenant, il y a plusieurs choses qu'on ne fait plus parce que je sais ce qu'il pense. C'est pas la peine que je l'appelle pour lui demander. Il me laisse carte blanche. On fait toujours des réunions mais, c'est plus comme avant, c'est moins régulier. Sauf quand il y a des doutes. Pour une chose ou pour une autre on est au téléphone. On cherche la solution ensemble.

Non seulement Beatriz ne pâtit pas de son statut de néophyte en regard des anciens membres expérimentés, mais elle bénéficie, de plus, d'une forme de délégation du pouvoir de décision du directeur qui la place, très vite dans une position de responsable. De leur côté, Corinne et Élisabeth n'ont bénéficié d'aucun soutien. Le conflit ouvert entre les deux anciens membres de l'organisation, Corinne et Élisabeth et les deux nouveaux membres, Beatriz et Mathilde s'est résolu par le départ des plus anciennes ayant perdu tout appui auprès de la nouvelle direction<sup>251</sup>.

Tous les anciens membres de l'organisation n'ont pas eu à subir la concurrence d'autres personnes pour la répartition des tâches. Pour des raisons distinctes, Weronika et Natalia y ont échappé. Des circonstances spécifiques conduisent, tout d'abord, la première à se trouver maintenue à l'écart des conflits de répartition des tâches.

Il [Stéphane Lissner] est venu avec son assistante, [Catherine] du Châtelet avec laquelle il travaillait depuis 10 ans. Il est venu avec [Maria] qui s'occupait de la Presse. Il y avait une autre personne qui s'occupait du mécénat. Il y avait une nouvelle personne qu'il venait d'embaucher comme directrice adjointe. Et en plus, on [les anciens membres du personnel d'arrière du C.I.C.T.] est devenues, très proche de l'équipe du Festival d'Aix-en-Provence parce qu'il y avait un étage C.I.C.T. et l'autre étage Festival d'Aix. Il avait son grand bureau à l'étage du C.I.C.T. Deux structures assez différentes mais mélangées. Une autre façon de travailler. Pour moi, c'était un peu différent, parce que tout de suite, le premier jour où on m'a montré mon bureau,

---

<sup>251</sup> Grâce à l'intervention de Micheline Rozan, le licenciement de Corinne et Élisabeth a été accompagné d'indemnités financières importantes.



j'étais dans le même bureau qu'Elisabeth, je me suis dit qu'il fallait que je m'adapte. Mais l'après-midi, Peter Brook et Stéphane Lissner sont venus me voir pour me dire qu'il fallait que j'aille au théâtre pour remplacer [Anne] qui attendait un bébé. Il fallait que j'aille travailler un peu avec elle avant son congé de maternité. Je suis restée au TBN pendant 5 mois. Je me suis occupée du planning des répétitions, de l'intendance, du quotidien au théâtre, des invités. Je faisais les contrôles. Et je faisais ça pour la première fois. Au début, j'avais un peur. C'était éprouvant parce que je travaillais du matin jusqu'à la fin du spectacle. Quand [Anne] est revenue, Stéphane Lissner a dit qu'il avait besoin de moi à Barbès. Ça bougeait énormément. Mais moi, je suis restée au secrétariat.

En menant à bien des tâches auxquelles aucun personnel de la nouvelle équipe ne peut prétendre, Weronika échappe à une concurrence directe. En faisant preuve de ses grandes capacités d'adaptation et d'une importante disponibilité, elle acquiert également une valeur d'utilité qui garantit son réemploi à des fonctions d'assistante.

J'ai été l'assistante de la première directrice adjointe pendant les temps où elle est restée, 6 à 8 mois. Pendant 2-3 mois, je suis restée sans personne puis, il y a eu une autre personne dont j'ai été l'assistante. Il fallait que je m'adapte à chaque fois. Et après, il y a eu [Mathieu Oili]. Quand tu regardes en arrière, j'ai toujours été liée au secrétariat J'ai toujours fait de l'assistanat mais j'ai quand même connu une évolution. Mais, ça a toujours été assez varié. On travaille sur certains dossiers, donc on te mets là mais après tu peux faire autre chose. C'est enrichissant. Je travaille avec [Mathieu] sur tous ses dossiers. Musique, Théâtre. Tous les dossiers qu'il traite. Mais surtout je prépare tous les documents pour la programmation musicale. Tout ce qui est contrats, c'est surtout Instant Pluriel. Mais sinon, je me suis occupée aussi, pendant un certain temps des contrats pour la tournée. Pour Hamlet en anglais, par exemple, j'ai beaucoup travaillé avec [Mathieu] qui surveille tout ça. Avant que [Mathieu] arrive, j'ai travaillé beaucoup avec [Beatriz] et [Mathilde] sur la tournée, mais après, j'ai travaillé avec [Mathieu]. Tout ce qui est production et accueil du théâtre. Un spectacle qui va arriver, bon [Mathieu], c'est lui qui fait les négociations mais c'est lui qui dit qui traite quel dossier. J'ai jamais eu le sentiment que j'allais être écartée. Je pense que c'est aussi une question de souplesse. C'est pas toujours évident, il y a des choses que l'on fait à contre cœur. Tu les voyais pas forcément de cette manière. Il faut suivre les changements, le courant. À chaque changement, il y a un moment où on sait pas trop comment ça va évoluer. J'essaie toujours de me dire que ce n'est pas moi qui vais changer les choses. Tu peux avoir des suggestions, essayer, mais après...

Le récit auquel procède Weronika souligne qu'elle est en tous points la secrétaire modèle dont Josiane Pinto dresse le portrait. Elle est attachée à un « cadre » (même si celui-ci change), elle possède des aptitudes qui ne sont pas codifiées mais définies par « la nature féminine » du poste occupé (gentillesse, humilité, modestie), sa « compétence technique se double d'une incompétence statutaire » car « quelle que soit l'expérience acquise, elle ne détient pas les instruments symboliques d'appropriation » (savoir juridique, économique...) et n'est donc pas « à même de juger du fond des dossiers »<sup>252</sup>.

C'est également grâce à l'accomplissement de tâches sur un terrain défini comme ne pouvant être ouvert à la concurrence de nouveau personnel que Natalia a échappé à un conflit dans la répartition des tâches. En effet, Natalia est, depuis toujours, clairement identifiée comme « l'assistante personnelle de Peter Brook ». C'est-à-dire, qu'elle gère son courrier, s'occupe des droits de ses écrits, de ses films et surtout tape tous ses articles et livres. De cette tâche Natalia dit que « c'est un véritable voyage au paradis ». Elle entretient ainsi avec le directeur artistique une relation professionnelle qui rejoint par certains points la relation de dépendance qu'il existe entre une secrétaire et « son patron » et que Josiane Pinto qualifie de « relation enchantée »<sup>253</sup>. Cette définition du travail des assistantes par rapport à un cadre a été physiquement matérialisée dans l'aménagement des bureaux des services administratifs dans le bâtiment attenant au théâtre. Leur répartition verticale en raison de l'architecture de l'immeuble, compartimente géographiquement le travail. Natalia, commente ainsi l'impact de cette disposition par rapport:

J'ai un fabuleux bureau, mais je ne vois jamais personne, sauf, s'ils pensent à s'arrêter au deuxième étage [l'Administrateur, les comptables et les chargés de production se trouvent au quatrième étage]. Avant, pour les tournées, il y avait les directeurs de théâtre étranger qui auraient jamais pensé à me demander mais on se connaissait et je leur faisais un petit « bonjour, comme ça va ? » et tout ça. Il y avait le contact en permanence. J'avais un bureau fermé, parce que pour le travail de Peter, il faut des murs [rires]. Ce qui était formidable quand on travaillait chez Micheline Rozan, c'était qu'on était supposé être à l'écoute d'absolument tout. Si quelqu'un téléphonait et demandait quelque chose, on se renseignait et on donnait la réponse. Maintenant, c'est plutôt « ce n'est pas moi qui m'occupe de ça, je vous passe la personne concernée ». ce n'est plus une entreprise artisanale et ça ne rime pas avec l'esprit de notre travail. Il

---

<sup>252</sup> In PINTO, J., « le secrétariat, un métier très féminin », *Le Mouvement social*, n°140, juillet-septembre 1987, pp. 121-133.

<sup>253</sup> In PINTO, J., « Une relation enchantée : la secrétaire et son patron », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1990, n° 81-85, pp. 31-48.

ne faut pas que ça soit chacun pour soi. On n'a pas le temps de se retrouver dans la journée pour avoir des contacts différents.

Travaillant auprès de Peter Brook et Micheline Rozan depuis 1970, Natalia est non seulement totalement imprégnée de la vision entretenue par le premier sur la structure artisanale de l'entreprise mais aussi nourrie de la culture développée au sein de l'organisation en matière d'organisation du travail. Au travers de son point de vue, on comprend également qu'elle regrette une forme de convivialité liée à la fois à une forme d'organisation du travail et à des liens établis de longue date entre les membres de l'organisation. Bien que Natalia exprime là un jugement qui indique qu'elle désapprouve la nouvelle forme d'organisation du travail, le fait que les tâches qu'elle ait à accomplir n'entrent pas en conflit avec celles d'autres personnes dans l'organisation lui a permis de se maintenir au sein de celle-ci.

Parallèlement aux conflits liés aux changements de personnel au sein de l'organisation, certains membres du personnel de ligne arrière sont également confrontés à des conflits récurrents avec une autre partie du personnel du C.I.C.T.. Il s'agit des employés chargés de la diffusion des spectacles qui entretiennent une relation régulière avec les acteurs. En effet, du fait qu'ils organisent leurs séjours durant les tournées, ces membres du personnel d'arrière sont dans une relation de service avec les acteurs.

#### **b. Les conflits liés à la relation de service**

Nous l'avons vu plus haut, les membres du personnel d'arrière entretiennent une relation de service dissymétrique à leur avantage avec les structures d'accueil. Dans la relation de service qu'ils entretiennent avec les acteurs, la dissymétrie est également à leur avantage dans la mesure où bien que ces derniers puissent exprimer leur insatisfaction quant au service offert (localisation et confort des chambres d'hôtel, montant des défraiements, qualité des transports et des transferts), les membres du personnel d'arrière disposent de moyens visant à prévenir l'émergence du conflit. C'est ce que décrit Goran ici :

C'est nous qui décidons si on doit réduire les défraiements dans un pays. On sait que un repas, ça coûte en moyenne tant. Donc, à partir du moment où on peut payer deux repas. Ça arrive après qu'il y en ait qui disent : « C'est quoi cet hôtel ? Les chambres sont nulles ! » ou « on a pas assez ! ». C'est arrivé de satisfaire des exigences. C'est arrivé aussi, que nous on se dise en arrivant, non, ça ne va pas, c'est pas correct, on change tout le monde. Sur *Tierno Bokar*, ça nous est jamais arrivé de changer toute la

compagnie. Sur *Hamlet*, ça nous arrivé. Bon, on est aussi, d'une certaine manière, l'employeur et d'une certaine manière, on décide aussi. Alors après, c'est, encore une fois, un cas particulier. C'est les Bouffes du Nord, donc, il n'y a pas de concept d'employeur qui impose son truc, comme un vieux tourneur français. En général, les tourneurs français, tu donnes un défraiement hôtelier et les comédiens se paient l'hôtel. Nous, on leur organise tout. On leur fait une feuille de route où on leur met : l'hôtel est avec piscine. Le petit déjeuner est de telle heure à telle heure. Ils sont ultra assistés. Nous, on essaye toujours pour nos comédiens d'obtenir le maximum. Donc, les meilleurs hôtels, les meilleurs transports, les meilleurs transferts. On essaie de les faire voyager en *business* quand ils vont loin. On n'y arrive pas tout le temps. Ils savent qu'on fait de notre mieux...

En devançant les désirs des comédiens, les membres du personnel de ligne arrière montrent qu'ils n'hésitent pas à utiliser, comme les laitiers américains analysés par Odis Bigus, des « apaisements occasionnels ». À l'image de ces derniers, Goran s'applique à transmettre aux acteurs l'idée qu'ils doivent avoir confiance en eux pour ce qui est de la qualité des prestations offertes. Les « apaisements occasionnels » ont alors pour fonction d'éliminer directement les motifs de méfiance<sup>254</sup>. Cette tactique est également utilisée par Beatriz mais agrémentée d'une autre technique : la personnalisation des relations.

En général, je gâte beaucoup les comédiens. J'ai été très gâtée parce que j'étais la petite dernière, la petite princesse. Après, c'est un peu compliqué parce que tout le monde me demande [Beatriz], [Beatriz], [Beatriz]...Je peux pas être partout. C'est quelque chose que j'aime bien. Essayer de faire le maximum. Quand je ne peux pas, je leur explique pourquoi. On en parle ensemble. Quelqu'un comme [Soumaoro] qui est très âgé, en parlant avec moi, il peut être logé dans un hôtel 5 étoiles avec une suite ou à Tarbes dans un deux étoiles, dans un lit hyper carré où ses jambes dépassent. Ça, c'est parce qu'il sait que moi, je vais faire le maximum. Alors OK, pour cette ville, il accepte. Ça dépend comment tu présentes les choses. En sachant que moi je fais vraiment tout pour eux, après, eux ils peuvent me dire, « on le fait vraiment pour toi ». C'est joli.

En offrant des services spécifiques aux comédiens qui sont les plus influents dans la troupe, Beatriz s'assure la confiance de l'ensemble et acquiert un certain avantage dans la relation

---

<sup>254</sup> Odis Bigus montre que dans une relation de service dissymétrique, les prestataires de service tentent de rééquilibrer la relation en « cultivant les relations ». Pour ce faire, ils recourent à diverses stratégies sur lesquelles je reviendrai plus en détail dans l'étude du personnel de première ligne. BIGUS, O., « The Milkman and His Customer : A Cultivated Relationship », *Urban Life and Culture*, vol. 1, n°2 (juillet 1972), pp. 131-165.

dont elle peut jouer ensuite afin de se prémunir d'éventuels mécontentements. Quand malgré tout le conflit survient, les membres du personnel d'arrière disposent de diverses stratégies de résolution qui diffèrent selon le caractère des individus. Pour Goran, il s'agit de mettre en avant les faiblesses de la concurrence.

Ben quand il y a un comédien qui dit que ça ne va pas, j'essaie de le convaincre qu'on a fait du mieux possible et puis je lui dis : « regarde comment c'est ailleurs et vois comment c'est chez nous ».

À l'inverse d'une relation commerciale, le risque pour le personnel de ligne arrière n'est pas de faire perdre un client à l'organisation qui pourrait ensuite s'en prendre à son employé. Pour l'organisation, un conflit entre des acteurs bénéficiaires et un personnel de première ligne prestataire signifie risquer de ne pas placer les acteurs dans une situation de confort suffisant pour obtenir d'eux qu'ils fassent bien leur travail de comédien. Pour le personnel d'arrière, l'occurrence d'un conflit signifie surtout une surcharge de travail durant la partie la plus plaisante de leur travail : les déplacements à l'étranger. Or cette phase de leur travail comporte déjà en soi des ferments de conflits dans le sens d'évènements imprévus. En veillant à éviter au mieux les sources de conflits sur des éléments prévus, le personnel de ligne arrière cherche donc avant tout à limiter la surcharge de travail éventuelle à ce qu'il ne peut prévoir. Dans les situations d'impondérables, il sait également qu'il peut compter sur le soutien de certains cadres de l'organisation pour les alléger.

Il y a toujours des problèmes en plus. Sur place il y a des choses qui se rajoutent. Du style, on était à Amsterdam, les transferts, c'était extrêmement compliqué. C'était un festival, donc on pouvait faire un seul transfert aller et retour et donc on a demandé en plus qu'ils louent des vélos pour toute la compagnie pour qu'ils puissent aller en vélo, de l'hôtel au théâtre. C'est [Éliane Marossian] qui était à l'initiative de ça et [Beatriz] a négocié ça. Ce genre de chose. En général, on prépare tellement bien, on est tellement difficiles sur la préparation... On vérifie tout, on a une visite technique... Que ça se passe bien. À Grenoble, ils étaient dans un hôtel pas terrible. Ils étaient à côté de la gare et au bout d'un moment, ça gueule, ça gueule, mais au bout d'un moment on peut pas faire mieux. On est obligé de faire avec le budget des villes et des fois, on est obligé de lâcher. Quand ce sont des festivals qui ont énormément de moyens, ben, on se trouve dans des hôtels merveilleux, tout est organisé. À Grenoble, c'était un hôtel 6/8, transfert en tram, voilà, c'est normal aussi.

Ces différentes descriptions de la relation de service entretenue par le personnel de ligne arrière avec les acteurs permettent de relever également que tous les acteurs ne sont pas définis de la même manière dans cette relation. Certains bénéficient de plus d'attentions que d'autres. Bien que n'ayant pas fait l'objet d'une observation, ces relations indiquent que le personnel de ligne arrière, à l'image du personnel des services d'urgence des hôpitaux américains étudiés par Julius Roth, élabore une définition de son public fondée à la fois sur les comportements durant la relation de service et sur des critères de valeur sociale<sup>255</sup>. Ainsi, Soumaoro Kanté, comme les autres acteurs fidèles du Théâtre des Bouffes du Nord, bénéficie du privilège de l'âge pour ce qui est de sa catégorisation dans « les clients méritants ». En revanche, son expérience théâtrale limitée au C.I.C.T., tout comme celle des acteurs participant de longue date aux spectacles de Peter Brook, rend moins légitimes certaines de ses demandes comme l'obtention d'une chambre de standing encore plus élevé. C'est ce que souligne Goran, sans toutefois, citer de nom.

Certains n'ont pas connu d'autres compagnies que le Théâtre des Bouffes du Nord et le Théâtre des Bouffes du Nord les a habitués à du grand standing. Au final, c'est plutôt eux qui se plaignent. Ils ont connu des temps meilleurs.

En dépit de certaines revendications, ces « clients méritants » mais enclins à des « demandes illégitimes », ne sont pas dénigrés car, comme l'indique Beatriz, ils acceptent de ne pas toujours avoir gain de cause.

Ça aussi, les comédiens de Peter, c'est pas des gens qui vont dire, non, non,non, je refuse.

Pour conclure, on peut dire que l'accès à l'organisation par les membres du personnel de ligne arrière, repose principalement sur des interconnaissances avec les responsables. Le maintien dans l'organisation relève de l'acceptation de certaines conditions telles qu'une disponibilité totale en termes d'horaires et de définition des tâches (les employés doivent montrer qu'ils sont prêts à donner de leur temps quand l'organisation en a besoin et qu'ils acceptent d'apprendre à mener à bien de nouvelles tâches.) La disponibilité totale dont font preuve des

---

<sup>255</sup> Julius Roth relève que le personnel des services d'urgence des hôpitaux américains procèdent à une évaluation morale des bénéficiaires de leurs services qui repose sur l'application de valeurs largement répandues dans la société (les « méritants » des « non méritants ») et d'une définition du rôle qu'il leur convient de tenir (« les demandes légitimes » et « les demandes illégitimes »). ROTH, J., A., « Some Contingencies of the Moral Evaluation and Control of Clientele : The Case of the Hospital Emergency Service », *he American Journal of Sociology*, 1971, Vol. 77, N°5, pp. 839-856.

employés polyvalents conduit à une répartition souvent floue des tâches entre le personnel. Le changement de directeur administratif a conduit à une réorganisation au sein du personnel et à une plus grande définition des postes que l'arrivée d'une nouvelle employée, imposant une relation hiérarchique avec un subalterne, a contribué à renforcer dans le sens d'une répartition plus formelle des tâches. En dépit de ces changements, le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. fonctionne aujourd'hui à la fois avec un personnel dont la participation à l'organisation est très ancienne ainsi qu'avec un personnel beaucoup plus récent. Comment ces personnes aux parcours distincts arrivent-elles à développer une « ligne d'activités compatibles »<sup>256</sup> qui permette à l'organisation de fonctionner ? C'est ce que je me propose de traiter désormais.

### **Section III. S'impliquer dans le travail de ligne arrière**

Nous avons vu la prégnance des interconnaissances dans l'accès à l'emploi du personnel de ligne arrière. L'existence de liens préalables entre les cadres de l'organisation et les personnes qu'ils recrutent comme employés subalternes constitue l'un des fondements de la participation de cette catégorie du personnel au fonctionnement de l'organisation. Toutefois, celle-ci ne suffit pas à expliquer que certains aient prolongé cette participation à l'organisation sur une très longue durée (plus de 30 ans pour Nicole, près de 25 ans pour Corinne et Natalia, plus de plus de 15 ans pour Weronika), et, qu'en dehors de Sarah, les nouvelles recrues n'envisageaient pas de partir au moment de l'étude. Parmi les raisons qui ont poussé l'ensemble du personnel de ligne arrière du Théâtre des Bouffes du Nord, en dépit de la diversité de leurs activités, à poursuivre un même but et à rejeter d'autres alternatives<sup>257</sup>, se trouve la spécificité des relations de travail entretenues par ce personnel avec les responsables de l'organisation. Par ailleurs, les interactions dans le cadre du travail engageant des relations de statut, la valorisation ou la revalorisation du statut constitue également l'un des principaux ressorts de l'implication.

---

<sup>256</sup> In BECKER, H., S., « Notes on the Concept of Commitment », *op. cit.*

<sup>257</sup> Je reprends à nouveau, ici, la définition de Howard Becker de l'implication dans le travail et fournie en introduction.

## **I. L’immixtion vie privée – vie professionnelle**

Comme le souligne Josiane Pinto, les tâches des secrétaires se situent souvent à la frontière entre vie privée et vie professionnelle. En effet, les secrétaires effectuent souvent des « tâches annexes » qui oscillent entre « les aspects les plus impersonnels de l’existence privée [du patron] (déclaration d’impôts, dossiers de sécurité sociale, d’assurances, réservation de voyages...) » et « les aspects les plus intimes de son existence publique (travaux de couture, de détachage, rappel d’un cachet à prendre...) ». <sup>258</sup> Aux Bouffes du Nord, les responsables effectuent également un ensemble de « tâches annexes » qui se situent à la frontière entre la vie privée et la vie professionnelle de leurs assistants.

### **A. Des assistantes au plus près de la vie privée des directeurs**

Les anciens membres du personnel de ligne arrière que sont Nicole, Corinne, Natalia et Weronika ont tous travaillé en étroite collaboration avec Micheline Rozan ou Peter Brook. À des degrés divers, ces femmes ont eu un regard sur la vie privée de ces responsables. Pour certaines, la vie privée et la vie professionnelle de leur directeur ou directrice est même indissociablement liée. C’est ce que nous avons pu voir dans le portrait de Natalia, liée au Théâtre des Bouffes du Nord par des relations familiales avec le directeur artistique. Comme toute assistante personnelle, Natalia constitue le passage obligé de toute personne extérieure cherchant à établir un contact avec le metteur en scène et effectue un premier tri dans les sollicitations. Lorsque celui-ci est présent, elle se tient à l’entière disposition du directeur artistique en refusant tout rendez-vous ou toute sollicitation extérieure. Cette disponibilité totale se marque également par le recours à l’intuition dans les relations avec Peter Brook et à des palliatifs afin de ne pas déranger ou contrarier le responsable. Ainsi, alors que le metteur en scène doit renouveler son passeport, Natalia utilisera un des portraits signé d’un grand photographe, qui a servi de page à l’élaboration de la page de couverture d’un des ouvrages

---

<sup>258</sup> In PINTO, J., « Le secrétariat, un métier très féminin », *op. cit.*, p. 125.



du metteur en scène, et qu'elle fera réduire afin de ne pas avoir à lui demander de se rendre chez un photographe pour faire des photographies d'identité.

Parfois, les liens familiaux n'existent pas, mais une relation de service aux particuliers peut se développer au point d'établir des relations si étroites qu'elles effacent la limite entre vie professionnelle et vie privée. Comme nous l'avons vu plus haut, peu après son arrivée en France, Weronika est employée au service d'une dame âgée qui se trouve être la mère de Micheline Rozan.

Avant que je commence à travailler aux Bouffes, j'habitais dans le 16<sup>ème</sup>, chez la maman de Micheline Rozan. Et ensuite, j'ai eu quelques mois un peu difficiles parce que j'étais pratiquement rentrée dans la famille. Pas seulement Micheline Rozan mais aussi, ses frères, ses oncles. J'étais restée pendant trois ans quand même, d'autant plus qu'elle était très habituée à moi. Elle n'était pas facile. Elle est décédée à 93 ans. Presque jusqu'à la fin, c'est quelqu'un qui était très active, qui parlait sept langues. Elle avait eu une vie pas facile, et d'un courage incroyable. Vers la fin, elle ne se voyait avec personne d'autre que moi, tu vois. Donc, quelque part, je me sentais obligée de l'accompagner jusqu'au bout.

Outre le fait que les liens de Weronika avec la vie privée de la directrice administrative du Théâtre des Bouffes du Nord soient multiples, ils ont été constitués lors d'une phase critique de l'évolution de la famille qui a rendu Weronika indispensable et précieuse à Micheline Rozan et a conduit celle-ci à l'embaucher au Théâtre des Bouffes du Nord. Nicole Dinard, quant à elle, a entretenu une relation professionnelle avec Micheline Rozan depuis le début des années 60, tout d'abord en tant que secrétaire bilingue. Comme toutes les assistantes personnelles, Nicole effectue des tâches annexes pour la directrice administrative qui lui permettent d'être au cœur de la vie privée de celle-ci.

Elle avait une horreur des chiffres donc pendant très longtemps, j'ai géré ses comptes personnels. Jusqu'au moment où il y a eu cette aventure avec R. Elle était amoureuse folle. Elle claquait un fric fou. Et là Micheline me dit : « vous en avez peut-être trop avec mon compte ».

La connaissance de la vie privée des responsables est l'une des façons pour les secrétaires de se rendre indispensables aux yeux de leur patron et d'acquiescer leur confiance. En effet, les secrétaires fournissent, par ailleurs, la preuve qu'elles n'utilisent pas ces connaissances à mauvais escient. Bien que la relation entre la secrétaire et son patron puisse être vue comme

un archétype de la dépendance sociale des femmes à l'égard des hommes<sup>259</sup>, elle révèle aussi leur capacité à placer les responsables dans une relation de dépendance à l'égard d'elles-mêmes. Les assistantes acquérant ainsi un statut plus élevé aux yeux de leur patron et trouvant là un motif supplémentaire d'implication dans l'organisation. Cette proximité relationnelle entre les assistantes et leurs responsables ouvre également la possibilité pour certains responsables de s'immiscer dans la vie privée de leurs employés.

### **B. La vie privée des assistantes sous l'œil des directeurs**

Comme nous l'avons vu, certains des membres les plus anciens ont bénéficié de la connaissance préalable d'un des directeurs pour accéder à l'organisation. Mais ce n'est pas cette antériorité des relations qui explique que les directeurs puissent avoir avec une partie de leurs employés des relations qui vont bien au-delà de la relation professionnelle. En effet, Micheline Rozan et Stéphane Lissner ont établi, tous deux, des relations privilégiées avec certains membres du personnel de ligne arrière qui prennent la forme de relations maternelles ou paternelles. Nicole Dinard souligne ainsi la manière dont Micheline Rozan s'est arrogée un droit de regard sur sa vie privée. En autorisant la directrice à s'immiscer dans sa vie personnelle, Nicole a vu sa vie professionnelle changer.

Quand je dis que Micheline tenait tout le monde de main de maître, j'étais complètement à part. J'ai partagé la vie de Micheline avec un statut oh combien privilégié. C'est quelqu'un qui s'investit tellement dans la vie des gens, elle veut tout savoir. Elle m'a connue, j'étais pas mariée. Quand je me suis mariée, elle m'a demandé, « mais est-ce que vous allez avoir des enfants ? » je lui ai dit bien sûr. Il a fallu que je la prévienne de quand j'allais faire mon premier enfant. Quand j'ai eu Nadia, elle m'a dit : « Bon, là, vous avez un enfant, ça va aller... » je lui ai dit non, j'en veux deux. Elle m'a dit dans combien de temps. Il a fallu que je lui dise que j'attendrais deux ans, trois ans. Quand j'étais enceinte de Nadia, j'avais dit à Micheline, je ne veux plus travailler. Ça faisait 4-5 ans qu'on travaillait ensemble, « je vous laisse. Il n'est pas question que je laisse mon enfant pour aller quelque part. je m'occupe de mon enfant. » Elle a respecté ça et elle m'a dit : « je vais prendre quelqu'un et vous allez la former afin qu'elle fasse tout comme vous ». Elle a effectivement pris quelqu'un, que j'ai formé pendant 4 mois et qui a pris ma place. Je me suis arrêtée pour m'occuper de mon bébé. J'étais folle de joie mais en même temps, quand on a eu une vie active professionnelle, c'est difficile de se retrouver tous

---

<sup>259</sup> PINTO, J., « Le secrétariat, un métier très féminin », *op. cit.*

les jours. J'avais un manque. Ça a duré 18 mois. J'ai dit à mon mari qu'il fallait que je trouve quelque chose. Je voulais pas quelque chose qui me prenne trop. Je téléphone à Micheline pour lui demander de me faire un certificat de travail pour la période où j'ai travaillé chez vous. Elle me demande ce que je voulais faire et elle me dit que la jeune femme qui était à ma place ça ne marchait pas du tout. Il faut que vous reveniez. Mais je voulais pas parce que travailler avec elle c'est un investissement total. Elle m'a offert un pont d'or. Elle m'a dit vous prenez quelqu'un chez vous pour votre bébé, le soir vous rentrez, vous retrouvez votre bébé. Donc, je suis revenue. Il y avait toujours le côté suspensif du deuxième enfant. Quand j'ai eu [Claire], j'avais eu tellement de problèmes pour faire garder [Diane] que j'ai dit que sincèrement je laissais tomber. J'étais sa secrétaire bilingue. J'avais appris la sténo anglaise. On travaillait comme ça. Elle m'a appris à aimer les chiffres. Elle a demandé au comptable qu'il vous montre. Il m'a appris tout de A à Z. J'arrivais quand même à gérer les finances de cette société. Donc elle m'a proposé de le faire de chez moi. J'ai été, une des premières à travailler à distance. J'avais tout le matériel qu'il fallait pris en charge par la société et j'allais une fois par semaine au bureau. Et j'ai travaillé comme ça, jusqu'à la naissance de [Claire].

Les efforts fournis par la directrice administrative pour conserver une employée qu'elle apprécie conduisent Nicole Dinard à se sentir indispensable à l'organisation ce qui est, pour elle hautement valorisant. Les solutions proposées par Micheline Rozan sont donc toujours définies comme une amélioration de ses conditions de travail et conduisent Nicole Dinard à renouveler son implication au Théâtre des Bouffes du Nord.

La vie privée de Weronika a également été modifiée par l'intercession de la directrice administrative. Préoccupée de l'amélioration de son statut au regard de l'administration française, celle-ci avait déjà permis à Weronika d'obtenir une carte de résidente en procédant elle-même aux démarches nécessaires. Par ce biais Weronika avait alors redéfini sa présence en France et sa participation au Théâtre des Bouffes du Nord. Grâce à cette intervention, Weronika ne voyait plus son séjour en France et son travail au C.I.C.T. comme quelque chose de provisoire mais comme son avenir professionnel. L'implication de Weronika dans l'organisation a été ultérieurement renouvelée à nouveau grâce à l'intercession de la directrice administrative dans sa vie privée. Weronika liant la reconnaissance d'un meilleur statut au regard de l'administration française à son emploi au sein du Théâtre des Bouffes du Nord et étant, en quelque sorte redevable à Micheline Rozan de son nouveau statut.

Donc en 88, j'ai passé un mois de vacances en Pologne. Pour obtenir ce passeport consulaire, il a fallu que j'obtienne d'abord la carte de résident. Une carte pour 10 ans.

Avant, j'avais une carte que je renouvelais tous les ans et donc je ne pouvais pas vraiment voyager. C'est pour ça que je suis restée sept ans en France sans pouvoir partir. À l'époque de François Mitterrand, ils ont voulu régulariser certaines situations, surtout les Polonais, les gens qui venaient d'Europe de l'Est. Là, je me suis dit et c'est aussi Micheline Rozan qui m'a poussée un peu : «Wéronika, c'est le moment. » J'ai déposé ma demande et en 92, j'ai eu ma nationalité française et j'ai gardé ma nationalité polonaise. J'ai la double nationalité.

Micheline Rozan n'est pas la seule à développer une relation avec un membre du personnel de ligne arrière qui déborde du cadre professionnel. Stéphane Lissner et Peter Brook ont eux aussi manifesté un intérêt pour certains membres. Comme nous l'avons vu plus haut, Beatriz est arrivée au sein de l'organisation par le biais du nouveau directeur administratif des Bouffes du Nord. Alors qu'elle n'envisageait sa participation que de façon provisoire, le comportement de Stéphane Lissner et de Peter Brook lors d'un événement extra professionnel l'a conduite à redéfinir les modalités de sa participation.

La mort de ma mère, ça a été hyper dur. Je venais d'arriver à Barbès et ma mère est tombée gravement malade. Il a fallu que je parte un mois et demi en Argentine et là-bas, j'ai reçu le soutien à 100% de Peter. C'était un moment hyper délicat parce qu'il y avait déjà le départ de tout le monde qu'on envisageait. *Hamlet*, il fallait préparer toute la tournée et c'était une grosse production, plus *le Costume*. J'ai tout arrêté et c'est [Mathilde] qui a repris. On a fait une réunion avant mon départ [Mathilde], Stéphane et moi. Elle m'appelait régulièrement. Très précis. Et quand ma mère est morte, je ne voulais pas rentrer tout de suite parce que si c'était pour pleurer ici... ils m'ont dit, tu prends ton temps. Un mois, trois mois, tu le prends, mais on assume sans toi. Pour moi, ça, ça m'a donné un choix de vie. De savoir qu'il y a quelqu'un qui t'attend ici, qu'il y a de l'amour. Pas la pression. Parce qu'il y avait un boulot ! C'était du délire. Des grosses productions, tout en anglais et en français, des villes partout. On était hyper chargés et qu'on me dise au téléphone, tu prends ton temps...Deux semaines après je suis rentrée et je me suis remise au boulot, ravie d'avoir du travail. Je ne suis pas arrivée avec du stress. J'ai dit maintenant, je suis prête et je rentre. Ça c'était très important.

L'immixtion vie privée – vie professionnelle, si elle est acceptée de part et d'autre par les assistants autant que les patrons est, cependant, une forme d'interaction sur laquelle les parties prenantes entendent gardé un contrôle vis-à-vis de toute personne extérieure. Directeurs et secrétaires veillent à garder secrète les formes les plus personnelles de leur relation de

diverses façons. Pour Natalia, la nécessité de maintenir cachés ses liens familiaux avec Peter Brook s'est très vite faite ressentir.

Quand je me suis installée à Paris, j'avais des coups de fil incessants, la nuit, d'acteurs qui voulaient rencontrer Peter à la maison. Comme j'étais divorcée, à l'époque, j'ai décidé de reprendre mon nom de jeune fille... Parce que je n'ai jamais voulu que les gens connaissent le lien entre moi et Peter. Ça ne rentre pas dans notre travail. C'était juste entre nous. Donc, j'ai gardé le nom [Riga] qui est introuvable sur le minitel et dans le bottin.

En complément de l'analyse dressée par Josiane Pinto et principalement axée sur la dépendance de la secrétaire à l'égard de son patron, on peut donc conclure, ici, que la relation secrétaire – patron repose sur l'existence d'un jeu entre les deux parties au sens de Michaël Burawoy<sup>260</sup>. Jeu qui consiste pour chacune des parties à accepter le fait que l'autre engage dans la relation des intérêts très éloignés de ceux de l'entreprise. Les intérêts annexes développés par les secrétaires et acceptés par le patron devenant un moyen pour le personnel subalterne de rééquilibrer une situation de dépendance et donc de revaloriser leur statut. C'est d'ailleurs cette recherche permanente de valorisation qui constitue le second ressort de l'implication du personnel de ligne arrière dans l'organisation.

## **II. La valorisation du statut**

La valorisation du statut du personnel de ligne arrière recouvre différents éléments qui, bien qu'ils ne soient pas tous mis en avant simultanément par les divers membres du groupe existent souvent en parallèle. Ceux-ci sont principalement, les avantages financiers, l'ouverture à d'autres postes valorisés ainsi que l'attrait de l'activité artistique.

### **A. Les avantages financiers**

Corinne, employée tout d'abord comme placeuse au Théâtre des Bouffes du Nord retient l'apport immédiat que cette participation a suscité du point de vue de son statut économique.

---

<sup>260</sup> BURAWOY, M., *Manufacturing Consent*, op. cit.

Pour *Timon d'Athènes*, il y avait le livre et on vendait le livre le soir. Je sais plus combien on le vendait mais c'était royal pour nous parce qu'on avait un pourcentage sur la vente. On s'était fait de l'argent légalement, le soir et en plus, on avait notre salaire de placiers.

Cet avantage allié au fait, comme nous l'avons vu plus haut, de côtoyer directement les acteurs et de travailler en étroite collaboration avec la directrice administrative en dépit du bas statut social qu'elle occupait, on conduit Corinne à accepter plus tard un emploi de personnel de ligne arrière. Celui-ci lui permettait ainsi d'obtenir un meilleur salaire que ses deux salaires cumulés d'employée d'agence de tourisme et de placeuse. La perspective de partir également en tournées avec la troupe et de pouvoir également gagner un peu d'argent « en économisant sur les défraiements » a continué de motiver son implication dans une organisation qui requérait, par ailleurs, un investissement total.

Bien qu'ils ne soient pas mentionnés par les autres membres du personnel de ligne arrière, il ne fait aucun doute que les niveaux de salaires ont toujours agi dans le sens de susciter un intérêt annexe pour les employés. À cela s'ajoute bien souvent le fait que lors de leur arrivée au sein de l'organisation, les membres du personnel de ligne arrière n'aient pas d'expérience professionnelle antérieure et que ce premier emploi constitue le socle de définition de leurs conditions de travail. L'enjeu d'une rémunération satisfaisante, s'il constitue un des moteurs d'implication, n'est pas le seul. Pour un personnel recruté pour sa jeunesse et son inexpérience, le Théâtre des Bouffes du Nord représente un atout du point de vue de la construction de la carrière.

## **B. Le théâtre des Bouffes du Nord comme tremplin professionnel**

Pour tous les membres du personnel de ligne arrière interrogés, le recrutement au Théâtre des Bouffes du Nord constituait le premier véritable emploi. Le processus d'apprentissage informel mis en place permet à des néophytes d'acquérir des compétences et de se voir très rapidement attribué un statut professionnel prisé. C'est ce que Goran, devenu assistant de production à 21 ans, souligne ci-après.

Tout le monde touche à tout, c'est un espèce de grand bain où ça marche, ça marche. Mais, c'est bien aussi parce qu'on est souple et, effectivement, ça donne la possibilité à des gens comme moi, qui n'ont aucune expérience là-dedans de finir avec une super expérience. Même chose pour [Ludovic], à la technique. Il arrive en formation et

puis... ils donnent leur chance à des gens jeunes qui n'ont pas forcément d'expérience et d'une certaine manière, je pense qu'ils préfèrent ça, dans le sens où, il n'y a pas l'habitude de travailler avec des trucs carrés. Ils n'aiment pas les gens qui sont dans des postes établis, qui sont dans une espèce de hiérarchie à la française. Avec le directeur technique, etc... les gens qui travaillent ici, ils comptent pas les heures sup. il y a un truc à faire, on travaille le week-end, c'est pas un problème. Après, t'auras d'autres gens à la technique qui diront, voilà, j'ai fait tant d'heures sup. En échange, on apprend énormément. [Beatriz] à la base, c'est quelqu'un qui n'a pas spécialement de connaissances dans le domaine du droit. On lui a donné sa chance. Moi, c'est pareil. Je ne m'intéresse pas particulièrement au théâtre. La première chose que j'ai dite à [Éliane] c'est « je ne lis pas spécialement des trucs de Peter ». Elle m'a dit : « tant mieux, c'est plutôt ça qu'on cherche ».

Pour Goran, l'expérience acquise aux Bouffes du Nord est « quelque chose qu'[il peut] valoriser ailleurs » car il a le sentiment d'avoir fait preuve d'une grande disponibilité tant au niveau de son temps que de sa capacité à accepter toutes sortes de tâches. La variété des tâches alliée à des situations d'urgence permanente entretenue par les changements constants dans les instructions fournies par une partie de la direction et par la multiplicité des contextes d'interaction rend la formation plus complète aux yeux de Goran.

C'est moins les contacts que la connaissance... Si jamais j'arrive dans une compagnie, dans un théâtre ou dans une organisation quelconque qui est beaucoup plus carrée qu'ici, ben, avec la flexibilité que j'ai eu ici, c'est bon, je vais être zen sur tout. J'ai vu tellement de problèmes, tellement de crises... On travaille avec des étrangers la plupart du temps donc, t'as toute une connaissance par rapport à ça. Les relations avec les gens, des maliens, des japonais.

À sa façon Beatriz souligne également la valorisation de statut que lui procure son emploi au Théâtre des Bouffes du Nord. Son récit permet de percevoir que l'esthétique des Bouffes du Nord, totalement intégrée par ces membres stabilisés de l'organisation, est utilisée comme argument de revalorisation de statut.

Quel théâtre au monde pourrait donner une possibilité comme celle que j'ai eu en tant que jeune italienne, en ayant beaucoup envie de travailler mais en sachant que pour la production, je savais pas faire de contrats ? Pour les gens, c'est compliqué de voir que [Beatriz] qui gère toutes les productions de Peter, c'est une italienne [elle a la double nationalité argentine et italienne]. C'est mal vécu, surtout en France, les directeurs de théâtre. Ils ont du mal à comprendre qu'il y a un metteur en scène aussi célèbre qui

fait le choix de se faire représenter par une personne qui sait pas dire de ou du. Avec tous les autres, on parle en anglais, en italien, en espagnol. J'ai pas senti ça ailleurs. En plus, c'est un état d'esprit. Il faut comprendre pourquoi on change, pourquoi on annule. Rien n'est fixé, on peut pas fixer les répétitions parce que c'est toujours en fonction de... Alors les Américains qui sont toujours avec des horaires, les faire travailler pour qu'ils puissent comprendre notre esprit. Il y a un gros travail de persuasion. Et moi, je suis très fière quand je peux montrer à un directeur de théâtre que même avec mon accent, on peut montrer un spectacle qui au niveau financier, au niveau de l'accueil est parfait.

Le prestige qu'elle retire de son embauche est constant et d'autant plus fort qu'il rejaillit également sur son activité parallèle de conseillère artistique du Festival de Buenos-Aires. Compte tenu de ses relations antérieures et de celles que son métier, grâce à la notoriété du metteur en scène, lui permettent d'établir directement avec les responsables de structures de production et de diffusion, Beatriz voit dans le Théâtre des Bouffes du Nord un tremplin professionnel unique.

Plus indirectement, la participation au fonctionnement du Théâtre des Bouffes du Nord offre également à certains de ses membres des avantages qui satisfont l'enjeu annexe d'amélioration statutaire qui n'ont pas nécessairement trait à la carrière professionnelle.

### **C. Le prestige des voyages**

Ce sont bien sûrs les membres du personnel de ligne arrière qui accompagnent la troupe en tournée qui soulignent le prestige des voyages comme étant l'un des moteurs de leur implication. Goran est celui qui l'exprime de la façon la plus ouverte.

Ce qui fait que j'ai accepté d'être reconduit ici, c'est que c'est génial. On me propose de voyager énormément comme ça, et puis c'est merveilleux. C'est lourd, évidemment. Plein de fois, tu te dis, ça me chier de changer tout le temps tout. De passer la journée devant mon ordinateur. Et puis le lendemain, tu te retrouves, t'es au Brésil. C'est merveilleux ! Et puis, t'as un spectacle qui est là, qui évolue. C'est merveilleux de voir comment un spectacle se crée. De voir, comment il va mûrir, évoluer. On n'est pas la petite compagnie qui va tourner à Chartres et ailleurs. C'est des très, très belles tournées. On rencontre plein de gens très intéressants. On est accueillis la plupart du temps de manière magnifique. Tapis rouge tout le temps. Je ne me pose pas la question si je reconduis ou pas. Je reconduis.



Dans son discours plusieurs éléments concourent à renforcer le prestige de son travail et donc à valoriser son statut. En effet, les voyages permettent à cette partie du personnel de ligne arrière d'être les représentants de la direction à l'étranger et donc d'entretenir des relations avec des personnes qui d'ordinaire n'établissent d'interaction avec les structures théâtrales invitées qu'au travers du metteur en scène ou du directeur administratif ou de l'administrateur. Mathilde ne cache pas non plus que, dans cet aspect du travail, elle trouve une raison d'accepter de se rendre totalement disponible pour assurer le fonctionnement de l'organisation.

On travaille beaucoup. Il faut être tout le temps là pour les comédiens, mais en même temps on voyage beaucoup et ça me plaît énormément.

Même Beatriz, pourtant habituée depuis l'enfance à cette forme de reconnaissance sociale que le prestige des voyages peut apporter, trouve dans son travail aux Bouffes du Nord une façon de valoriser son statut. Les tâches que requièrent son métier lui permettent de maintenir un style de vie seulement partagé par les élites sociales que la pratique de sa vocation initiale de comédienne n'aurait peut-être pas autorisé

C'est une chose qui me prend beaucoup de temps. Tous mes engagements, j'ai beaucoup donné. Mais, c'est mon choix. Mais aussi, toute ma famille est loin. J'ai mon frère qui est à Milan, mais, je suis seule ici, donc, je suis libre, je m'organise. Je peux partir pour un long week-end en Argentine, je rentre le mercredi et tout va bien.

Pour certains membres du personnel de ligne arrière, un autre « enjeu annexe » peut motiver leur implication dans le fonctionnement de l'organisation, il s'agit de l'acquisition d'une étiquette positive différente de celle qu'ils obtiennent au travers du métier qu'ils occupent.

#### **D. L'attrait du travail artistique**

Bien que la scission entre travail artistique et travail administratif ou technique soit particulièrement forte et étanche au Théâtre des Bouffes du Nord, la perspective de s'approcher du pôle artistique constitue également un moteur pour certains employés.

Sarah Khechiche reconnaît avant son départ de l'organisation que si elle a accepté de renouveler sa participation en dépit de ces critiques multiples à l'égard du fonctionnement de

celle-ci, c'est qu'elle imaginait pouvoir entrer dans une forme de collaboration artistique avec Peter Brook.

[Au moment de l'étude, Sarah fait un travail de thèse en esthétique] Je travaille sur un chorégraphe- la problématique du corps me passionnait- William Forsythe. J'ai commencé mes travaux sur Forsythe dès la première année. Thèse entamée, il y a 4 ans. J'ai eu une allocation de thèse et donc j'ai pu partir à Francfort pendant 3 ans, travailler avec eux. Ils me manquent énormément puisque maintenant je n'ai plus de bourse. Je travaille aussi aux TBN. J'ai suivi le Ballet de Francfort uniquement à Francfort et uniquement en tant que spectateur privilégié. J'ai assisté à plusieurs créations. Assister aux répétitions, être présente tout le temps, sur tous les fronts, uniquement au niveau de la création. À l'issue de ces différents séjours, Forsythe m'a proposé de les aider à remonter une pièce. Et là, pendant 3 mois, j'ai travaillé avec eux réellement. J'ai écrit des textes. J'ai travaillé sur différentes problématiques que lui avait soulevées et que moi je voulais faire. C'était toujours un dialogue entre danseurs et chorégraphes. Écriture de texte, recherche (sur les explorateurs anglais du XIX<sup>e</sup> s.). [Éliane] elle est arrivée vers moi : c'est très intéressant ce que vous faites, L'esthétique, on trouve ça partout ici, il suffit de bien chercher. Il faut savoir que David Bennent qui a travaillé dans l'Homme Qui a beaucoup travaillé au Schauspiele de Francfort et a établi des liens avec William Forsythe et avec d'anciens danseurs de Forsythe. Et Peter a écouté ce que j'avais à dire mais je sentais qu'il s'en foutait et qu'il avait une chose très importante à me dire. Il l'a dite : « Ici, il n'y a que le spectacle ». « Vous voulez dire qu'on ne peut pas voir les répétitions ? » « Oui ! ». Et c'est vrai que je me suis mis comme principe de ne pas essayer de le faire. Même si je ne suis pas d'accord avec ce principe, je le respecte. Même si j'espérais... Parce que je sais que Peter et [Éliane] cherchent aussi des assistants à la mise en scène... Peut-être qu'ils vont se dire, ça va intéresser [Sarah].

Bien que tous les membres du personnel de ligne arrière du théâtre des Bouffes du Nord ne cherchent pas en entrant dans une collaboration artistique, le caractère fermé du pôle artistique agit comme un aimant qui attire un de nombreuses personnes qui pensent pouvoir un jour accéder, par exemple, à une répétition. Ceci est d'autant plus vrai chez les personnes qui ont, par ailleurs, développé une activité artistique comme Beatriz, Mathilde ou encore Natalia. Alors même qu'elle n'est plus auprès du metteur en scène dans les répétitions, Natalia a, toutefois, le sentiment d'être restée associée au travail artistique de Peter Brook même si qu'elle n'est plus auprès de lui dans les répétitions. En raison de sa pratique du Khatakali et de son mariage avec Karuna, ce contact a été particulièrement fort dans les années 1980.

Je n'ai pas participé à la mise en place du *Mahabharata*, mais comme dans le Khatakali, il y a tout le Mahabharata, donc il y avait parfois des questions très précises. À un moment donné, on est allé en Inde, Karuna et moi. On était responsables de l'achat d'une certaine quantité d'accessoires. C'était très utile pour eux parce qu'on pouvait avoir de bons prix. [Aurélia] [la décoratrice] disait exactement ce qu'elle cherchait et on allait dans les endroits que Karuna connaissait pour les trouver. Et ça a aussi ouvert certaines portes pour lui parce que le Khatakali, c'est très restreint au Kérala. Et on est allé ensemble, préparer le voyage de la troupe, au moment de commencer les répétitions du *Mahabharata*. On est allé à Udepi, dans le Karnata pour voir Yaksha Garna. Ils ont fait un spectacle pour nous. On est allé trouver un vieux maître de Deem au Kerala. On a préparé une partie des rencontres de la troupe en Inde du Sud. Et puis après, moi, je suis repartie avec eux [parce que j'avais les contacts]. C'était fabuleux.

Aujourd'hui encore, sa participation au fonctionnement du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. aux côtés du metteur en scène, lui permet de continuer à pratiquer une activité artistique qui ne lui garantit pas sa subsistance.

Au travers de ces différents points, nous avons pu relever les éléments moteurs de l'implication du personnel de ligne arrière dans fonctionnement du Théâtre des Bouffes du Nord. Toutefois, les enjeux annexes qui ont été mis à jour concernent principalement les nouveaux membres de l'organisation. En-dehors de l'enjeu que peut constituer le jeu des relations personnelles entre employés et responsables, comment peut-on expliquer la participation sur plus de quinze ans, des membres les plus anciens. Le moteur d'implication pourrait se trouver ailleurs.

### **E. Dans le secret des dieux**

En l'absence d'éléments patents, je ne peux que supputer de l'existence d'enjeux annexes qui relèveraient de l'appartenance de certains membres comme Natalia et Weronika au groupe Gurdjieff auquel appartient également Peter Brook. Seuls les propos de certains autres membres du personnel attestant de l'affiliation au groupe de ces deux membres piliers du C.I.C.T. accréditent une théorie qui ne repose sur aucun fait probant. Toutefois, il ne fait aucun doute que l'enjeu du parachèvement d'un cheminement spirituel long et difficile constitue le ressort principal de leur implication dans l'organisation sur d'aussi longues années. Natalia reconnaît ainsi le statut de maître spirituel de Peter Brook et son besoin d'entretenir un lien de proximité avec lui pour son épanouissement spirituel.

Le travail avec Peter, juste par ses pensées, ses écrits, ça met tout en place. Je ne suis pas simplement nourrie culturellement mais spirituellement aussi. Complètement. C'est pour ça que je ne peux même pas imaginer travailler ailleurs. Il n'y a personne comme lui. J'aurais pu, peut-être, gagner mieux ma vie, savoir ce que je ferais quand je prendrais ma retraite en achetant une maison quelque part. Mais j'ai fait le sacrifice... Je loue et je n'aurais plus rien. Je n'ai pas pu économiser. J'ai toujours vécu sur mon salaire. Il ne fait aucun doute que même si on m'avait proposé l'aventure et l'argent, j'aurais dit non pour faire ça. J'ai toujours eu cette aspiration spirituelle en parallèle. Sans mettre les points sur les « i ». C'est là.

Cet engagement sous forme de renoncement matériel rejoint totalement l'engagement religieux de certains convertis pour lesquels il constitue une preuve de leur reconnaissance de la supériorité du spirituel sur le matériel.

L'étude des « enjeux annexes » développés par les membres du personnel de ligne arrière afin de coopérer à la réalisation de l'objectif commun qui consiste à garantir le fonctionnement de l'entreprise Théâtre des Bouffes du Nord –C.I.C.T. a permis de mettre à jour des différences entre différentes catégories de personnes. Si l'établissement de relations personnelles avec les dirigeants constitue un point commun entre les membres les plus anciens et l'une des recrues relativement récentes (Beatriz), les ressorts de l'implication sont généralement différents entre les deux groupes d'âge. Alors que les employés de longue date ont également développé des aspirations spirituelles qui explique leur volonté de ne pas s'éloigner d'un directeur artistique qui représente également un guide spirituel, les membres les plus jeunes ont plutôt développé des enjeux qui ressortissent à la valorisation de leur statut professionnel.

## **Conclusion**

En conclusion, nous pouvons dire que le personnel de ligne arrière du Théâtre des Bouffes du Nord est un personnel à prédominance féminine, recruté sans expérience préalable des métiers qu'ils ont exercé au sein de l'organisation. La définition floue des postes a permis au personnel le plus ancien d'effectuer un ensemble de tâches variées et sans réelle répartition des tâches par groupe d'acteurs mais plutôt en fonction d'une division par type d'actions. Cette forme d'organisation du travail s'accompagnait d'une absence de définition hiérarchique des postes qui a permis à un ensemble de personnes recrutées comme secrétaires d'avoir un statut de « profession intermédiaire », voire de « cadre » sans pour autant exercer de tâches d'encadrement ou de commandement de personnel subalterne. Le changement de direction administrative a permis la fixation de positions et la reconnaissance de statuts favorables pour les secrétaires personnelles de certains responsables. L'arrivée de nouveaux employés a eu pour conséquence le départ de personnes n'ayant pas établi de relations étroites avec les membres faisant partie de la nouvelle direction ainsi que la mise en place de relations hiérarchiques plus affirmées au sein du groupe. Bien que recruté à des périodes très distinctes, le personnel de ligne arrière trouve de nombreux motifs à son implication dans l'organisation. Celle-ci repose sur le développement, pour la plupart des membres du groupe, d'enjeux annexes qui relèvent soit de la mise en place de relations extra-professionnelles (amicales, familiales ou religieuses) soit de la possibilité d'une valorisation immédiate ou future du statut.

## Chapitre II. LES ACTEURS au CENTRE <sup>261</sup>

### Introduction

« Les acteurs constituent la ressource la plus visible et la plus essentielle à l'activité théâtrale. Les interactions préparées qu'ils entretiennent en présence de tiers ('le public') sont l'élément fondamental de la représentation théâtrale. Les productions auxquelles participent les acteurs sont délimitées et modelées par leurs compétences, leurs connaissances, leurs expériences, leur implication dans le théâtre, leurs perspectives et leur disponibilité spécifiques. »<sup>262</sup>

Les travaux de E.C. Hughes ont montré que « choisir pour un travail la désignation la plus favorable implique un public. Et l'une des choses les plus importantes pour un homme est son public, ou le choix qu'il peut faire entre les divers publics auxquels il peut prétendre, et par lesquels il cherchera peut-être à être reconnu »<sup>263</sup>. Or, la langue française place les personnes engagées dans le monde du théâtre devant un choix lexical qui n'est pas anodin. Cette langue a ceci de particulier qu'elle opère un clivage historique entre comédien et acteur pour désigner un même métier. De l'Encyclopédie à Juvet, les termes acteurs et comédiens se sont chargés de connotations qui correspondent aux évolutions du statut social d'un métier en pleine évolution. Si Diderot use indifféremment de l'un ou l'autre terme, les catégories qu'il élabore portent sur la technique requise. Il oppose ainsi ceux qui « construisent leurs personnages à travers l'effort de l'art et la création médiante d'un 'modèle idéal' à ceux qui, s'abandonnant à leur propre sensibilité, sont inégaux selon les rôles qui leur sont confiés et selon les moments où ils jouent. »<sup>264</sup>. À ces catégories, Louis Juvet a donné des appellations distinctes. Pour le metteur en scène et comédien, le terme « acteur » recouvre alors ceux qui construisent un personnage en partant d'eux-mêmes et s'oppose au terme « comédien » qui « doit tout

---

<sup>261</sup> Je recours au terme Centre pour désigner ici, à la fois la place centrale des acteurs dans l'organisation du travail des Bouffes du Nord ainsi que pour indiquer leur appartenance soit Centre International de recherche théâtrale (C.I.R.T.) soit Centre international de créations théâtrales (C.I.C.T.).

<sup>262</sup> LYON, E., J., *Behind the Scenes : the Organization of Theatrical Production*, thèse de doctorat non publiée, Northwestern University, Evanston, Illinois, 1975, p. 37, traduction C.B.

<sup>263</sup> HUGUES, E.C., *Le regard sociologique*, op. cit., p. 76.

<sup>264</sup> In « Acteur / comédien », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, CORVIN, M., Dir., In Extensio, Larousse, Paris, éd. 2001, Vol. I, pp. 15-18, 945 p.

produire par des moyens artificiels »<sup>265</sup>. Avec le développement du cinéma comme secteur d'activité pour le métier de comédien, la séparation territoriale entre l'usage des deux termes dans la langue française s'accroît. Le mot « comédien » devient réservé au monde du théâtre, laissant celui d'« acteur » au monde du cinéma. Aux Bouffes du Nord, le terme en usage est celui d'« acteur ». Ceci s'explique en partie par la prégnance historique de la langue anglaise en ce lieu, qui, contrairement à la langue française, dispose d'un vocable unique (« actor ») pour désigner à la fois comédiens de théâtre et acteurs de cinéma. Outre le fait que, du point de vue sémantique, le terme ait une plus large signification (celui qui agit) que le mot comédien (celui qui interprète une pièce de théâtre), l'origine latine commune aux mots « acteur » et « actor » confère un caractère plus international aux personnes qui exercent le métier que le terme de comédien. Toutefois, dans un contexte français, ce motif n'est pas suffisant. Pour les membres du C.I.C.T., le choix du terme « acteur » revêt une signification quant à la relation que la compagnie cherche à entretenir avec son public. Dans les années 1970, période de fondation du C.I.R.T. et de réouverture du Théâtre Bouffes du Nord correspondant à une ère de remise en cause des conventions théâtrales, le terme permet de signaler une démarcation par rapport à un théâtre classique qui revendique, en France, le recours à des « comédiens ». En choisissant le mot « acteur » pour désigner le travail effectué par les personnes qui jouent aux Bouffes du Nord, celles-ci ciblent un public désireux d'être confronté à de nouvelles approches scénographiques (c'est-à-dire, dans l'utilisation des décors et des costumes, de la musique et de la lumière). Elles s'adressent également aux spectateurs qui, en allant au théâtre, souhaitent avoir le sentiment de participer à d'autres formes d'interactions (par le lieu de représentation, les formes d'accueil qui leurs sont réservées, le jeu des acteurs). Par ailleurs, en rétablissant les liens entre les deux secteurs d'activité d'un même métier que sont le théâtre et le cinéma, le recours au terme « acteur » prend une double valeur symbolique. D'une part, le mot permet de signaler les liens étroits entretenus par le C.I.C.T. entre théâtre et cinéma que nous avons vu en première partie. D'autre part, le terme sous-entend que l'on cherche également à faire venir au théâtre un public plus attiré par le cinéma en gommant les frontières entre les deux pratiques.

La désignation attribuée à leur métier par ces membres fait donc en partie référence au type de travail effectué. Une fois n'est pas coutume et parce qu'elle revêt une signification quant à la position des comédiens dans la division du travail au sein du Théâtre des Bouffes du Nord, je

---

<sup>265</sup> Cette distinction subsiste aujourd'hui encore dans les propos des comédiens de théâtre comme moyen de valorisation de leur art. Les témoignages recueillis par Catherine Paradeise dans son ouvrage sur les comédiens soulignent la prégnance de cette dichotomie et des connotations opposées attachées aux deux termes. In PARADEISE, C., *Les comédiens*, Presses universitaires de France, Paris, 1998, 271 p.

conserverai l'appellation « acteurs » choisie par la catégorie des agents eux-mêmes pour définir le groupe professionnel étudié ici. Bien que cette dénomination souligne l'importance qui leur est accordée comme étant les agents principaux de la production d'une œuvre théâtrale (ce sont les seuls à être définis comme des personnes qui agissent), elle ne permet pas toutefois de comprendre l'ensemble des tâches que leur travail implique, la variété des personnes qui effectuent ces tâches dans l'organisation leurs places respectives et, plus généralement, leur statut social. Afin d'appréhender les acteurs et leur métier au sein du Théâtre des Bouffes du Nord, il convient tout d'abord, de dresser un panorama des conditions générales d'exercice du métier d'acteur en France.



## **Section I. Conditions générales de travail et définition sociale du métier d'acteur**

En raison de la forte augmentation du nombre de personnes exerçant le métier d'acteur ces dernières années (de 6 à 12 000 en dix ans), mais aussi des tensions sociales suscitées par l'engorgement d'un marché et la prise en charge de la non activité, les comédiens ont fait l'objet de nombreuses études. Les principales analysent les caractéristiques d'un métier aux multiples facettes et leurs rapports à la structure du marché de l'emploi. À partir de la description du système de formation varié, des voies d'accès à l'emploi, et des conditions et de travail, les ouvrages de C. Paradeise et de P.-M. Menger tentent de rendre compte des parcours professionnels dans le contexte actuel par rapport à l'organisation de la production et de la diffusion des spectacles ainsi que par rapport au statut d'intermittent du spectacle.

### **I. Catégorie sociale, mobilité individuelle et collective et définition sociale du métier**

Du point de vue de la catégorie socioprofessionnelle, l'Insee, classe les acteurs comme des membres des « artistes dramatiques »<sup>266</sup>, c'est-à-dire dans la catégorie agrégée des « cadres et professions intellectuelles supérieures ». Le statut professionnel élevé que l'appartenance des membres de ce groupe professionnel à cette catégorie semble entériner n'est toutefois pas révélateur de leur situation économique et sociale. Il convient, en effet, de souligner la faiblesse de leur statut économique car le salaire moyen des acteurs est parmi les plus bas dans l'échelle des salaires des cadres et le taux de chômage des comédiens est en forte progression (les écarts de salaire entre une élite qui réussit et une masse qui peine à gagner les moyens de son existence sont très élevés). De par ces critères, les acteurs appartiennent plutôt aux professions intermédiaires. Toutefois, la faible valeur accordée au diplôme scolaire dans l'accès au métier et l'importance du nombre de comédiens issus de catégories

---

<sup>266</sup> Plus précisément, il s'agit de la catégorie 354c. subdivision des « Professions de l'information, des arts et du spectacle », définie comme étant composée des « artistes dirigeant ou interprétant, à l'aide de techniques d'expression gestuelle ou orale, des œuvres dramatiques dans le cadre du spectacle vivant ou audiovisuel ». La catégorie inclut les interprètes qui jouent seuls ou en troupe mais aussi les activités de direction artistique et de mise en scène et de conseil artistique dans le domaine dramatique. In Nomenclature de l'INSEE des Professions et Catégories Socioprofessionnelles, <http://www.insee.fr>

sociales élevées justifie ce classement dans une catégorie professionnelle supérieure<sup>267</sup>. Cette difficulté de classement du groupe professionnel des acteurs est symptomatique de la complexité d'un métier aux contours flous qui rend délicate une définition sociale. Pourtant, lorsque l'on tente d'approcher le métier on ne peut que constater que, quel que soit leur nombre, les acteurs sont au centre de la représentation théâtrale du fait même que leur présence conditionne l'existence de l'événement dramatique. Tout comme les musiciens, ils sont les agents incontournables de l'actualisation d'une œuvre dans un monde de l'art. Sans eux, les pièces de théâtre resteraient des œuvres littéraires dont les personnages ne prendraient corps que dans l'imagination des lecteurs. Grâce aux acteurs, les personnages deviennent des êtres vivants. Dans une formulation très philosophique, Jean Duvignaud dit ainsi que « les contenus explicites de l'œuvre émergent des diverses significations corporelles que l'acteur veut inventer »<sup>268</sup>. Grâce à cette part d'invention revendiquée, l'acteur est, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un créateur. L'émergence de cette valeur positive ayant accompagné le progressif abandon de certains stigmates (le saltimbanque athée aux mœurs dissolues). Les acteurs occupent toutefois une place ambivalente dans le monde du théâtre. En effet, l'acteur ne produit pas un bien tangible et est dépourvu de compétences spécifiques si bien qu'il ne peut évaluer lui-même sa création. Il est donc entièrement dépendant des appréciations d'autrui et plus spécifiquement de celles du metteur en scène et du public. Par ailleurs, plus que pour n'importe quel autre artiste, son travail s'insère dans un ensemble de tâches collectives qui, selon les situations, valorise ou non son travail de création. L'acteur se trouve donc aujourd'hui devoir partager l'action créatrice avec d'autres agents du monde du théâtre et tout particulièrement avec le metteur en scène. De fait, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle mais surtout depuis les années 1950-60, les metteurs en scène, poussés par une nouvelle dramaturgie qui remet en question le théâtre européen et soutenus par les pouvoirs publics qui les financent<sup>269</sup>, se sont érigés en créateurs. En France, cette valorisation du statut de metteur en scène dans le monde du théâtre subventionné s'est faite au détriment du statut de l'acteur qui « ne tient plus l'affiche ». Elle va de pair avec une

---

<sup>267</sup> Je me réfère, ici, aux données sur les caractéristiques sociodémographiques de la profession recueillies dans MENGES, P.-M. *La profession de comédien, op. cit.*, 455 p. Je reprendrai certaines de ces données dans l'examen de la composition du groupe des acteurs du C.I.C.T.

<sup>268</sup> DUVIGNAUD, J., *L'acteur*, Editions Ecritures, Archipel, Paris, 1993 (1965), p. 194, 286 p.

<sup>269</sup> La politique d'action culturelle du ministère de la Culture promeut, dans un premier temps, les metteurs en scène en leur confiant la direction des maisons de la culture construites dans les années 60. A partir de 1974, le système des commissions d'attribution de subventions gouvernementales contribue à valoriser le rôle des metteurs en scène dans le monde du théâtre français en créant un modèle de carrière. Parallèlement, ceux-ci, en organisant la rareté de l'œuvre théâtrale, en valorisant le processus créatif et en rompant avec les attentes du public, essaient de renforcer la définition de leur travail créatif. In PROUST, S., « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, 43, 2001, 471-489.

division du travail de création qui place l'acteur dans un rapport de soumission au metteur en scène dont il est l'employé. Ceci signifie que, au-delà du paradoxe souligné par Diderot qui est que le comédien doit être son personnage tout en étant lui-même<sup>270</sup>, les acteurs ont à résoudre un deuxième paradoxe. Celui-ci consiste à défendre leur statut de créateur, c'est-à-dire, le statut d'un individu autonome, maître des tâches de construction du personnage qu'implique son métier tout en acceptant de se soumettre aux directives d'un autre créateur, le metteur en scène. En dépit de la difficulté à élaborer une définition sociale du métier d'acteur, on peut, toutefois, définir simplement celui-ci comme le fait de jouer des personnages devant un public pour gagner de l'argent. Le métier d'acteur est donc un métier de service et à ce titre, il implique une perception du service différente selon qu'elle émane de ceux qui le fournissent ou de ceux qui en bénéficient (les consommateurs ou usagers). Cet écart crée des tensions du fait que les acteurs, comme tous les membres des métiers de service, « mènent fréquemment contre les consommateurs un combat permanent pour leur statut et pour leur dignité personnelle »<sup>271</sup>. À l'instar des musiciens de jazz décrits par H. Becker<sup>272</sup>, le fait que les ressources des acteurs dépendent de l'appréciation de leur public ne les satisfait pas totalement. En effet, les acteurs estiment que ceux-ci soit ne sont pas à même de juger par manque de compétence, soit empiètent sur leur monde privé par excès de compétence. De ce fait, les acteurs sont confrontés à un troisième paradoxe. Ils rejettent une définition extérieure de leur métier qui délimiterait la licence et le mandat<sup>273</sup> dont ils disposent tout en faisant des efforts constants pour obtenir une reconnaissance sociale accrue (droit à la protection sociale, appel aux pouvoirs publics pour corriger les sanctions du marché, droit au travail)<sup>274</sup> qui concourt à la définition de leur métier en tant que profession. E. Freidson a dégagé un idéal-type « profession » reposant sur trois critères : existence d'un corpus théorique qui délimite la formation et l'accès au métier tout en garantissant une autonomie de décision à ses membres, stabilité du marché et légitimité légale et morale du métier. En comparant les caractéristiques du métier d'acteur avec celles

---

<sup>270</sup> DIDEROT, D. *Paradoxe sur le comédien*, Éd. Gallimard, 1994, 234 p.

<sup>271</sup> In HUGHES, E., C., *Le regard sociologique*, op. cit. p. 83-84.

<sup>272</sup> BECKER, H., S., *Outsiders*, op. cit., 247 p.

<sup>273</sup> La licence étant prise ici comme le terme utilisé par Hughes pour faire référence au droit d'accomplir certaines tâches et éventuellement au « droit de vivre un peu autrement que la plupart des gens ». Le mandat, quant à lui, délimite la marge de manoeuvre dont disposent les gens dans l'exercice de leur travail. In HUGHES, E., C., *Idem*, p. 99.

<sup>274</sup> MOULIN, R., « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, n°4, 1983, pp. 388 - 403.

des professions établies ainsi mises en exergue, il est possible de dire que le métier d'acteur ne répond pas à ces trois critères et ainsi d'approcher une définition sociale de ce métier<sup>275</sup>.

En France, le conflit entre les pouvoirs publics et les intermittents du spectacle concernant le calcul du mode de rémunération des périodes chômées a récemment souligné l'existence d'une multitude de points de vue sur la définition du travail des acteurs et a indirectement pointé l'absence d'une expertise bien définie pour la transmission et l'évaluation des savoirs. La nécessité pour les acteurs de réaffirmer, en particulier, que les tâches accomplies en amont des représentations sont partie intégrante de leur travail et, qu'à ce titre, elles doivent être rémunérées indique que les limites du métier de comédien ne sont pas clairement fixées. Ce désaccord laisse entendre que le métier d'acteur n'est toujours pas perçu comme un « vrai » travail, et qu'il n'a donc pas obtenu un prestige élevé. En dépit du « certificat de professionnalité » que constitue la reconnaissance par les Assedic<sup>276</sup>, la coexistence de comédiens « amateurs » aux côtés de comédiens « professionnels » n'est pas sans liens avec cette perception. Cela s'ajoute au fait que le faisceau de tâches qui incombent à l'acteur ne soit pas toujours identique et que, seul le fait de « jouer » soit véritablement établi comme étant du ressort de l'acteur. Le fait que l'acteur ne travaille pas seul et qu'il doive toujours s'insérer dans un ensemble de personnes pour exercer son art rend plus complexe la délimitation du faisceau de tâches à accomplir. La taille et la renommée du groupe dans lequel il effectue son travail agissent sur cette détermination. Il est ainsi fréquent que les compagnies théâtrales sans grands moyens financiers qui ne peuvent s'offrir les services d'un certain nombre de personnel technique reportent une partie des tâches techniques sur le personnel artistique. Sans habilleuse, l'acteur devra se vêtir et se dévêtir seul. Sans machiniste ou accessoiriste, il devra déplacer lui-même certains éléments de décors et accessoires. Lors des répétitions, les acteurs peuvent aussi être conduits à faire office, à tour de rôle, de secrétaire

---

<sup>275</sup> Cherchant à corriger le manque d'orientation conceptuelle de bien des analyses empiriques sur les métiers, E. Freidson a établi un idéal-type « profession » sur le principe de l'autorité de métier fondée sur le savoir spécialisé ou l'expertise. Dans un article, il s'attache à définir le statut des métiers de l'art au regard de cet idéal-type et dégage certains préalables à l'accès au statut de profession (au sens anglo-saxon du terme, à savoir un métier dont les membres disposent d'un degré important d'autonomie dans leur travail). Afin d'obtenir ce statut, les métiers de l'art doivent pouvoir s'incarner dans un ensemble de théories particulières enseignées à tous les membres du groupe. Ce savoir théorique permettant aux artistes de contrôler et d'évaluer leur travail collectivement et ainsi, d'établir un marché protégé. Grâce à l'établissement de cet idéal-type profession Freidson peut, en outre, définir la « professionnalisation » comme « le processus par lequel un métier conquiert cette autonomie, fondée sur une position stable sur le marché du travail, un statut de classe moyenne et un haut niveau de prestige. » In FREIDSON, E., « Pourquoi l'art ne peut pas être une profession », in *L'Art de la recherche*, dir. MENGER, P.-M., et PASSERON, J.-C., La documentation française, Paris, 1994, pp. 117-135.

<sup>276</sup> In *Idem*.

de plateau (scripte), ou de répétiteur<sup>277</sup>. Cependant, et contrairement à de nombreux mondes de l'art où les critiques et historiens de l'art détiennent le monopole de la définition de l'art, le travail intellectuel sur le théâtre n'est plus dominé par des personnes qui ne sont pas des artistes. Acteurs et metteurs en scène ont pris en charge l'établissement des fondements théoriques de leur art. Les plus prolifiques en analyses sur le travail de l'acteur sont les acteurs devenus metteurs en scène et qui peuvent appuyer leur réflexion sur leur double expérience d'employé et d'employeur. Les plus connus sont Stanislavski, Meyerhold, Strasberg. En France, Lugné-Poë, Louis Jouvet, Jean Vilar constituent les références intellectuelles incontournables dans l'appréhension du métier. Si dans la plupart des cas, cette parole de pratiquant a été conceptualisée dans le but de constituer une base pour la formation des générations futures d'acteurs, elle ne constitue pas un enseignement théorique commun à une formation dispensée, par ailleurs, dans un ensemble hétérogène de systèmes de formation. Par ailleurs, la valorisation de l'expérience pratique par rapport au contenu théorique, ne permet pas à ce dernier de constituer la base d'une expertise ou de contrôle des critères d'évaluation légitimes du travail. En effet, il est de nos jours admis que les « qualités instrumentales » de l'acteur (voix, gestuelle, mouvements) doivent être développées par un enseignement systématique à base d'exercices vocaux et corporels. Les formations prêtent, par ailleurs, aujourd'hui une grande attention au développement intérieur et imaginaire de l'acteur. L'initiation aux savoirs théoriques est mal vue d'une partie des formateurs et surtout des metteurs en scène qui l'accusent d'enfermer l'acteur dans une fonction de virtuose qui l'empêcherait d'être ouvert au monde. En introduisant la notion de l'apprentissage par le vide et en confortant leur rejet de l'intellectualisme, les modèles orientaux ont permis à ces formateurs et metteurs en scènes d'imaginer un acteur plus disponible quelles que soient les situations<sup>278</sup>. Pour reprendre les propriétés dégagées par Hughes en ce qui concerne les processus de professionnalisation, on peut considérer que l'élaboration d'un corpus théorique par les acteurs et les metteurs en scène et constituant les fondements de la formation du comédien, correspond à une tentative, de la part des acteurs, d'ériger leur métier en profession<sup>279</sup>. Toutefois, parce que les tâches constitutives du métier d'acteur ne sont toujours

---

<sup>277</sup> Cf. BENSE FERREIRA ALVES, C., *Revels with a Cause*, ou la dynamique d'une compagnie théâtrale. Mémoire de DEA sous la direction d'Henri PERETZ, Paris, 1998, 119 p.

<sup>278</sup> En fait, les grands maîtres du théâtre contemporain sont tentés de former eux-mêmes leurs acteurs, soit sur le « tas » (comme Brook et Mnouchkine), soit dans leurs propres écoles (comme Vitez et Chéreau). Aucune de ces formations ne garantissant l'emploi. D'après RYNGAERT, J.P., « Pédagogie de l'acteur », In *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Dir. M. CORVIN, Éd. Larousse, 2001, Vol. I, pp. 21-22.

<sup>279</sup> L'auteur dit que « lorsqu'un métier passe de l'état d'artisanat à celui de profession, les gens qui l'exercent s'étudient et étudient leur travail et l'organisation dans lequel celui-ci s'accomplit ». In HUGHES, E., C., *Le regard sociologique*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1994, p. 69.

pas formellement délimitées et que cet enseignement théorique n'est pas stabilisé, le métier d'acteur ne remplit pas le premier critère de l'idéal-type « profession » défini par E. Freidson. Le deuxième critère de définition d'une activité comme profession est l'existence d'un marché du travail stable. Or, comme le souligne P.M. Menger, le marché des acteurs en France est très risqué. Tout d'abord, c'est un marché dominé par une forme d'emploi spécifique, l'intermittence, qui, parce qu'elle repose sur l'alternance de périodes de travail dans des productions artistiques éphémères avec des périodes chômées, est génératrice de sureffectifs croissants. Ensuite, c'est un marché marqué par une dispersion élevée des revenus individuels ainsi que par la grande flexibilité de l'organisation de la production.<sup>280</sup> Ces caractéristiques ont une influence majeure sur la construction des carrières d'acteur<sup>281</sup> à savoir, la mobilité individuelle au sein du groupe. À cet égard et à l'instar de la plupart des métiers de l'art, le métier d'acteur se distingue des autres métiers situés en-dehors du monde de l'art. En effet, si dans la plupart des secteurs d'emploi, l'obtention de contrats de longue durée et la continuité de l'emploi dans une ou plusieurs organisations sont des valeurs majeures dans l'implication dans la carrière<sup>282</sup>, dans le monde du spectacle, une longue carrière ininterrompue est incompatible avec le type d'activité et ce pour deux raisons. Tout d'abord, parce que la plupart des acteurs et des actrices construisent leur carrière en multipliant les contrats de courte durée auprès de multiples employeurs. Ensuite parce qu'ils exercent leur métier au sein de différents secteurs d'activité. Certains de ces secteurs sont considérés par tous les comédiens comme étant des secteurs professionnels. Ceux-ci sont eux-mêmes subdivisés en secteurs « classiques » (théâtre, télévision, radio, cinéma) ou « marginaux » (café-théâtre, synchronisation, publicité, film industriel et cabaret)<sup>283</sup>. Par ailleurs, outre la variété des environnements produite par la nécessité de travailler dans

---

<sup>280</sup> Dans un article P.M. Menger propose une explication à l'attrait des métiers du spectacle en dépit des risques du marché en analysant la prise de risque, la spécificité des organisations artistiques, les liens entre employeurs et employés, l'articulation emploi/chômage, et l'équilibre du marché du travail avec sous-emploi. Il définit également l'intermittent comme suit : « un salarié présumé ayant la faculté de contracter successivement, et parfois simultanément, avec une multiplicité d'employeurs. La relation d'emploi cesse, aussitôt accomplies la prestation ou la série de prestations répétées pour un spectacle, mais le volume cumulé d'emplois salariés enchaînés est déterminant pour la protection sociale de l'intermittent et l'accès à l'indemnisation du chômage. » In MENGER, P.-M., « Marché du travail artistique et socialisation du risque, le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, XXXII, 1991, pp. 61-74, p. 62

<sup>281</sup> Les carrières étant comprises au sens défini par Becker, comme le « récit de la succession des positions professionnelles occupées au cours du temps » BECKER, H., S., *Les mondes de l'art*, *op. cit.*

<sup>282</sup> BECKER, H., S., « Notes on the concept of commitment », *American Journal of Sociology*, 66, July, pp. 32-40.

<sup>283</sup> J'ai choisi les termes « classiques » et « marginaux » en ce qu'ils traduisent à la fois le rapport quantitatif de certains secteurs par rapport à d'autres et qu'ils soulignent la hiérarchie établie par les agents du monde du théâtre à leur égard. Cette typologie recoupe celle identifiée par Catherine Paradeise sur la base uniquement quantitative de la répartition des activités des comédiens : « disciplines majeures » et « disciplines mineures ». In PARADEISE, C., *Les comédiens*, *op. cit.*, pp. 47 à 52.

différents secteurs au sein d'un même métier, le travail des acteurs s'inscrit aussi généralement dans un cadre interactionnel toujours différent. En effet, le contexte de travail et les personnes qui prennent part à l'action changent régulièrement. Dans le monde du théâtre français, la pratique commune est la mobilisation des ressources matérielles et humaines autour de la production d'une pièce de théâtre, ce que Faulkner et Anderson appellent un « système de production à court terme »<sup>284</sup> et que P.M Menger<sup>285</sup> qualifie « d'économie de projet ». Ceci fait que, comme le souligne Serge Proust, chaque pièce choisie pour un projet donne lieu à la mobilisation, par un metteur en scène « agissant comme un entrepreneur », de comédiens, scénographes, techniciens et modes de financements distincts<sup>286</sup>. Dans ce contexte, les comédiens sont donc amenés tout au long de leur carrière à travailler sur des rôles distincts avec des partenaires de jeu, des metteurs en scène, des équipes techniques et des spectateurs différents. Seule la durée de programmation d'une pièce peut introduire un certain degré de constance dans cette variété puisque pendant tout le temps où la pièce sera à l'affiche, les comédiens joueront la même pièce. À cette variété des ressources en personnel s'ajoutent des conditions de représentations ouvertes à tous qui rendent impossible la permanence d'un public même si chaque théâtre tend à instaurer une stabilité dans la composition de celui-ci. Enfin, le changement de cadre institutionnel imposé par les tournées confronte non seulement les comédiens à des publics et à des équipes de personnel de renfort différents, mais il impose également un environnement organisationnel (agencement de la salle et division du travail) distinct. Certaines des tentatives du gouvernement pour trouver une issue au conflit soulevé par la remise en question du statut des intermittents en France, pourraient, cependant, s'apparenter à des démarches d'acceptation de la professionnalisation de certains métiers de l'art par la stabilisation du marché. Ainsi, dans sa recherche de réduire les coûts de l'indemnisation des périodes de chômage des artistes au travers des Assedic, le ministère a proposé deux mesures qui visent à introduire des zones d'emploi durable auprès d'un même employeur dans les entreprises du spectacle dominé par les contrats de faible durée auprès de multiples employeurs. La première proposition concerne la création de « groupements d'employeurs » qui permettraient aux petites structures de recourir aux

---

<sup>284</sup> In FAULKNER, R., R., ANDERSON, A., B., « Short-Term Projects and Emergent Careers : Evidence from Hollywood », *American Journal of Sociology*, 1987, n° 92, pp. 872-909.

<sup>285</sup> In MENGER, P.-M., *La profession de comédien*, Ministère de la Communication et de la Culture, Département des études et de la prospective, Paris, 1997, 455 p.

<sup>286</sup> L'auteur souligne ainsi que bien que l'appellation « compagnie permanente » perdure rares sont les troupes qui fonctionnent réellement avec toujours les mêmes personnes et la permanence ne concerne bien souvent que le metteur en scène et quelques rares techniciens. In PROUST, S., « La communauté théâtrale », *Revue française de sociologie*, Janvier - Mars 2003, 44-1, pp. 93-113, p. 93.

services de permanents (ce serait le cas des administrateurs, par exemple). La seconde mesure préconisée est l'assujettissement des subventions pour les lieux de création et de diffusion de spectacles au nombre de postes de salariés et d'employés avec des contrats de durée déterminée de longue durée<sup>287</sup>. Toutefois, il est probable que cette volonté de pérenniser certains emplois au sein des structures de création et de diffusion des spectacles concerne avant tout les emplois administratifs et techniques et non les artistes<sup>288</sup>. L'usage de la notion de « mission de service public de l'art » en France est un autre exemple des tentatives concertées des pouvoirs publics et de certains membres du monde de l'art d'essayer de déterminer un espace professionnel protégé. Dans le monde du théâtre, cette tentative s'est appuyée sur l'existence et le développement d'un réseau de structuration des relations avec les consommateurs qui puisse être contrôlé par les membres du métier eux-mêmes, le réseau des maisons de la culture puis des CDN. Placés à la tête de ces institutions de création et de distribution des œuvres théâtrales, certains metteurs en scène sont non seulement en position de déterminer individuellement ou collectivement quelles œuvres seront proposées aux consommateurs mais ils sont aussi en position d'agir sur la définition des politiques nationales et locales en la matière en érigeant des modèles applicables aux autres types d'institutions théâtrales dépendantes des subventions<sup>289</sup>. Bien que la situation dans laquelle se trouvent les metteurs en scène soit comparable à celle constatée par Hughes parmi les professions modernes<sup>290</sup>, ces artistes privilégiés n'ont pas obtenu l'autorité de métier nécessaire à l'établissement d'une profession, à savoir un mandat explicitement légal et moral. En dépit du prestige acquis ces dernières années du fait que leur revendication à se préoccuper du bien public soit reconnue par les pouvoirs publics, l'absence de formation spécifique et l'existence d'un accès au marché non contrôlé empêche la légalisation et la moralisation du mandat. Par ailleurs, rares sont les institutions qui, comme le TNP dans le cadre de la décentralisation

---

<sup>287</sup> D'après FABRE, C. « Le ministère de la culture veut développer le CDD de longue durée dans le spectacle », *Le Monde*, mardi 18 octobre 2004.

<sup>288</sup> A l'heure actuelle, les contrats de travail utilisés dans la branche du spectacle vivant sont les CDD d'usage à savoir, un type de contrat dérogatoire au CDD de droit commun. L'accord interbranches du 12 octobre 1998 relatif au CDD d'usage fixe les entreprises et les emplois concernés.

<sup>289</sup> Ils imposent ainsi une grande variété dans les conventions esthétiques qui s'inscrit dans un cadre général qui valorise la soumission progressive du texte au dispositif scénique stylisé et à la présence des acteurs sur la scène. Du point de vue des conventions d'organisation, le metteur en scène de théâtre public n'est plus seulement le coordinateur du travail de création d'un spectacle mais aussi de la programmation théâtrale de lieux de création et de diffusion. De plus, il devient le responsable des tâches administratives. D'après PROUST, S., « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, *op. cit.*.

<sup>290</sup> L'auteur remarque que « c'est une caractéristique des professions modernes que de s'exercer dans de tels cadres institutionnels, souvent en utilisant des moyens de production que leurs membres ne possèdent pas, et en collaboration avec une grande variété de personnes (...) il en résulte un grand nombre de problèmes pour les professions. Autrefois, il s'agissait d'acquérir une clientèle, maintenant, il s'agit d'obtenir une place dans un système d'organisations. » in HUGHES, E.C., *Le regard sociologique*, *op. cit.*, p. 117.



théâtrale, aient pu organiser la réappropriation du contrôle de l'évaluation de la production par les artistes eux-mêmes.

En résumé, bien qu'ils soient issus de classes moyennes et des classes supérieures, qu'ils soient bien formés et que, selon les termes d'E. Freidson, « ils s'impliquent autant que des médecins et des juristes »<sup>291</sup>, les acteurs sont encore plus loin que les metteurs en scène de pouvoir prétendre à parachever leur professionnalisation. Tout d'abord, la faiblesse de l'apprentissage théorique par rapport à l'expérience pratique non intellectualisée et donc l'absence de définition stable de leur travail, prive les acteurs de toute autorité de métier, à savoir une autorité morale et légale construite sur un « corpus délimité et identifié de savoirs » qui constitue une barrière juridique stable avec d'autres métiers, empêchant les clients ou employeurs potentiels de s'adresser à d'autres personnes qu'à des acteurs, contrôlant la formation, l'accès au groupe professionnel ainsi que les conditions de travail. Le marché n'est donc pas protégé et la mobilité ascendante du groupe qui existait dans les années 70-80 n'est aujourd'hui plus garantie du fait de l'augmentation massive du nombre des acteurs et de l'incapacité du statut d'intermittent à assurer une protection sociale et un droit au travail à l'ensemble du groupe. C'est donc un métier à risque qui ne permet donc pas à l'acteur moyen de bénéficier d'un statut et d'une situation économique prisés (incertitude de l'emploi et de la construction de carrière). Enfin, si l'acteur est libre d'utiliser les moyens qu'il souhaite pour construire intérieurement un personnage, la manifestation extérieure de ces choix d'interprétation (ton, positions, gestes) est d'abord soumise à l'évaluation du metteur en scène, puis de la critique et des spectateurs. En d'autres termes on peut dire que, parce qu'il a la possibilité d'incarner toutes sortes de personnages devant un public (et donc de vivre des situations qui ne sont pas données à tout le monde) mais qu'il a aussi le droit de vivre et travailler la nuit (c'est-à-dire, différemment de la plupart des gens), l'acteur dispose d'une grande licence. Toutefois, son mandat n'est pas seulement limité par sa créativité, il l'est aussi par les frontières de légitimité fixées par le metteur en scène et les bénéficiaires du service offert. Ainsi l'acteur ne vit des situations que par procuration et dans un cadre bien précis fixé par le texte, les orientations du metteur en scène et les conventions en usage au moment de son interprétation. En dépit de la revendication à une autonomie de création et de sa place centrale dans le processus de création d'un spectacle, l'acteur occupe une position principalement subalterne dans l'organisation de ce travail. Du point de vue de sa position

---

<sup>291</sup> In FREIDSON, E., « Pourquoi l'art ne peut pas être une profession », *op. cit.*

sociale, et malgré un statut favorisé, il ne bénéficie pas d'un grand prestige et d'une grande autorité morale car il ne peut revendiquer une expertise et une utilité publique incontestées.

Ce contexte général étant établi, il est, à présent possible de déterminer la place des acteurs en tant que membres de la compagnie Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. dans le monde du théâtre.

## **II. Le Théâtre des Bouffes du Nord - C.I.C.T., un théâtre d'acteurs professionnels et intégrés**

En tant que compagnie avec lieu d'accueil, le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. est une structure qui diffuse dans un même lieu des spectacles produits par une équipe de techniciens et un personnel administratif et artistique (acteurs, décorateurs) qui partagent des conventions techniques et esthétiques. Du fait de la double fonction de troupe et de lieu d'accueil, une proportion non négligeable du personnel administratif et technique est constituée de permanents, c'est-à-dire de personnes bénéficiant d'un contrat à durée indéterminée (CDI). La direction est assurée par les deux co-gérants permanents qui sont également les principaux actionnaires de la SARL Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T.. Les acteurs, quant à eux, ne font pas partie de ce personnel permanent et sont embauchés par le metteur en scène sur la base de contrats à durée déterminée (CDD)<sup>292</sup>. Bien que la présence récurrente de certains acteurs dans les spectacles du metteur en scène et directeur artistique Peter Brook contribue à entretenir le mythe d'une troupe permanente, le C.I.C.T. n'est donc pas une troupe permanente<sup>293</sup>. En dépit de cette similitude de fonctionnement avec la plupart des entreprises théâtrales, la constance et la longévité de la collaboration de certains acteurs avec un même metteur en scène sont suffisamment inhabituelles pour susciter des interrogations sur les

---

<sup>292</sup> Pour le spectacle vivant, il existe un contrat de travail dérogatoire au CDD de droit commun, les contrats à durée déterminée dits d'usage fixé par l'accord inter-branches du 12 octobre 1998. L'article L. 954 du Code du travail relatif à la formation professionnelle établit un lien entre la qualité de « salarié intermittent du spectacle » et l'embauche par le biais d'un CD d'usage. D'après le *Guide-annuaire du spectacle vivant 2002-2003*, Éd. Centre national du Théâtre, Paris, 2002, pp. 77 – 103 et 218, 1279 p.

<sup>293</sup> Dans un article sur les troupes de théâtre, S. Proust souligne qu'en dépit de son extrême rareté, la troupe de théâtre constitue une forme idéale d'organisation collective qui détermine les pratiques et les discours de la plupart des membres du monde du théâtre public français en opposition avec une division du travail croissante et les contraintes que fait peser l'obligation de s'insérer dans le cadre de politiques culturelles et de répondre à des contraintes administratives. In PROUST, S., « La communauté théâtrale, entreprises théâtrale et idéal de la troupe », *op. cit.*

éléments et les conditions qui ont permis une telle association et sur les raisons qui font que d'autres acteurs n'entretiennent pas de relation sur la durée avec le metteur en scène. Par ailleurs et comme nous l'avons vu en première partie, cette compagnie ne se produit pas uniquement dans la salle du Théâtre des Bouffes du Nord car tous les spectacles sont vendus en France et à l'étranger et « tournent » longtemps hors du TBN. Cette possibilité de se produire à l'étranger confère à la compagnie une renommée internationale qui ne ressortit pas simplement de la composition multiculturelle de la troupe. Afin d'avoir une idée globale du type d'acteurs employés aux Bouffes du Nord, voyons à présent, les caractéristiques sociodémographiques du groupe d'acteur interrogé avant de détailler leur position dans l'échelle des statuts au sein du groupe des acteurs.

### **A. Données sociodémographiques**

Bien que toujours différentes par les supports dramatiques choisis et les choix de mise en scène, les productions théâtrales du directeur et metteur en scène Peter Brook reposent sur un certain nombre de caractéristiques constantes en ce qui concerne les acteurs. Elles recourent à un nombre restreint d'acteurs, font appel à une distribution toujours multiculturelle, sont alternativement en langue anglaise et française. Depuis 1981<sup>294</sup>, elles mélangent des acteurs dont la participation à la troupe est assez régulière à des acteurs dont la présence n'est que ponctuelle.

Afin de conserver ces spécificités, douze acteurs de diverses origines, dont la moitié est anglophone, ont été interrogés. Dix d'entre eux l'ont été au travers d'entretiens biographiques semi-directifs et deux, au travers de conversations informelles lors des séances d'observation. Sur l'ensemble, un tiers joue au Théâtre des Bouffes du Nord depuis de très nombreuses années, les deux autres tiers n'ont généralement participé qu'à une création (un acteur a pris part à deux créations). Le groupe est largement dominé par les hommes dans une proportion de quatre hommes pour une femme, ce qui est assez représentatif des distributions des spectacles de Brook, toujours caractérisées par une prédominance masculine. Le trait le plus marquant en ce qui concerne le groupe des acteurs étudiés est leur origine sociale. Une large majorité est issue des classes populaires. Ceci, rapporté aux résultats de l'enquête menée par Pierre-

---

<sup>294</sup> Entre 1974 et 1980, la composition du groupe a toujours été sensiblement identique. Shigekuni nous dit ainsi « de toute façon à la fin de la période de trois ans de recherche théâtrale il y avait 12 personnes. Quand je suis revenu [d'un séjour au Japon], il y avait [Coleen Mall], [Sarah Glizenstein], [Kostas Durnas], [Ray Burgess], [Cathy Moore], [Thomas Froissart] et moi. Puis beaucoup d'autres Français sont venus se joindre au groupe. Il a commencé aux Bouffes du Nord avec T.A., donc 6 personnes du groupe de recherche plus [Raoul Chénabi], [Patrice Lamarthe]. »

Michel Menger à partir des données du GRISS (Groupement des institutions sociales du spectacle), n'est pas en accord avec les données sociales générales sur les acteurs français. En effet, l'enquête fait apparaître que 51% des comédiens et comédiennes sont, par leur père, enfants de cadres et professions artistiques ou intellectuelles supérieures. Seuls, 10% sont fils ou filles d'ouvriers et 17% ont un père issu de la catégorie des professions intermédiaires. La proportion d'acteurs originaires d'une classe sociale aisée étant plus importante chez les femmes que chez les hommes.

Dans le cadre du Théâtre des Bouffes du Nord, la surreprésentation des hommes dans le groupe étudié accentue la vision générale d'un métier où les hommes sont d'origine plus modeste que les femmes. Par ailleurs, les statistiques nationales soulignant l'appartenance des acteurs étrangers à la catégorie des professions supérieures, le fait qu'aux Bouffes du Nord le nombre d'acteurs étrangers soit prédominant par rapport aux acteurs français (les 4/5ème) devrait contrebalancer la prépondérance des personnes issues des classes populaires. Or, au TBN – C.I.C.T., la plupart des acteurs d'origine étrangère sont issus des classes populaires.

Le tableau ci-après fait apparaître une grande disparité en termes de formation. Celle-ci concerne les catégories d'âge et non plus le sexe des individus. On peut ainsi distinguer la prédominance de deux grands groupes, les plus de 60 ans et les moins de 40 ans. Les anciens acteurs sont globalement moins diplômés que les jeunes acteurs mais surtout le type de formation suivie est plus varié que parmi ces derniers. Sur les 4 acteurs les plus âgés du groupe, deux ont une formation à l'art dramatique dans l'une des institutions spécialisées, seul un acteur a suivi un enseignement tout en faisant partie d'une troupe de théâtre universitaire.

Contrairement à la majeure partie des comédiens français de la même génération, aucun d'entre eux n'a fréquenté de cours privé. Leur formation professionnelle a donc été principalement délimitée par le travail auprès de metteurs en scène renommés et non par les professeurs - metteurs en scènes et/ou acteurs qui assurent le fonctionnement des cours privés et instaurent une forte relation de maître à élève.

Bien que tous aient suivi des chemins différents, leur socialisation s'est faite par la participation rapide à des œuvres qui leur ont conféré une reconnaissance immédiate en tant qu'acteur auprès des quelques groupes qui exercent un contrôle sur l'accès à la profession. Chez les plus jeunes acteurs interrogés, la formation est homogène. L'accès à la carrière passe par l'acceptation dans une prestigieuse institution spécialisée. Celle-ci, par le biais d'un système de mise en contact précoce avec des agents et directeurs de casting, garantit en quelque sorte l'embauche à la sortie de la formation (seule une actrice n'a pas suivi de

formation dans une grande école d'art dramatique mais se préparait à tenter le concours d'entrée auquel elle n'avait, jusque là, pas pu prétendre du fait de son très jeune âge).

Données sociodémographiques par acteur ou actrice

Noms acteurs/ actrices	Date naissance	Lieu de naissance	Profession du père	Profession de la mère	Niveau de diplôme	Formation théâtrale
Shigekuni Honda	1933	Japon	cadre supérieur	Sans	Études supérieures	cours de théâtre + pratique
Soumaoro Kanté	1936	Mali	Cadre	Sans		Pratique
Raoul Chénabi	1943	Algérie	Ouvrier	Sans	BEP	Pratique
Ray Burgess	1945	Royaume Uni	Profession intellectuelle supérieure	Sans	Études supérieures	Formation universitaire + RADA
Kenneth Jefferson	1947	Trinidad	Ouvrier	Sans	Études Supérieures	Formation universitaire
Aboubacar Sidibé	1964	Mali	Paysan	Sans	Études Supérieures	INA <sup>295</sup> + ENSATT <sup>296</sup>
Jeanne Christian	1967	Royaume Uni	Employé	Employée	BAC	RADA
Dylan Trent	1968	Royaume Uni	Artisan	Sans	BAC	RADA
Clyde Ashton	1968	Royaume Uni	Profession intellectuelle Supérieure	Sans	Études supérieures	Central
Naomi Todd	1970	Canada	Employé	Employée	BAC	RADA
Lionel Gomis	1977	France	Employé	Employée	Première	Conservatoire
Rachel Valic	1989	France	Profession intellectuelle Supérieure	Profession intellectuelle Supérieure	BAC	Cours de théâtre + pratique

<sup>295</sup> Institut national des Arts de Bamako, au Mali.

<sup>296</sup> École nationale des Arts et des Techniques du Théâtre, située rue Blanche à Paris.

## **B. Compagnie internationale et statut des acteurs**

Avant même de détailler la place des acteurs du C.I.C.T. dans l'organisation du travail au sein du Théâtre des Bouffes du Nord à travers les récits de carrière et les comptes-rendus d'interactions dans les situations de répétition et de représentation, il est possible d'évaluer leur position au sein du groupe des acteurs en général. Au regard des critères officiels de reconnaissance, la majeure partie des acteurs qui jouent au C.I.C.T. dans un spectacle de Peter Brook sont des professionnels. Il est cependant arrivé que, pendant la période d'observation, des personnes soient embauchées sur un spectacle sans avoir au préalable le statut officiel d'acteur. Toutefois, rapporté à l'ensemble des personnes qui ont joué ou jouent au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. dans le cadre d'une pièce du directeur et metteur en scène Peter Brook, cette situation reste anecdotique<sup>297</sup>. Comme le souligne E.Lyon, le statut d'acteur professionnel s'accompagne d'un ensemble de comportements similaires à l'égard du métier mais surtout d'une révision de l'orientation de principe à l'égard de la scission entre art et commerce. Ainsi si les acteurs professionnels, les acteurs semi-professionnels et les acteurs non professionnels partagent une même satisfaction à exercer un métier qui leur permet de rencontrer des gens différents, d'éprouver du plaisir à jouer devant un public qu'ils aiment à émouvoir, un trait distingue les professionnels des autres catégories. Ceux-ci ont procédé à une redéfinition de l'ensemble de leurs activités en tant que comédiens. Cette nouvelle définition ne se construit pas autour de la dichotomie entre art et commerce mais autour de l'apposition du qualificatif « artistique » à toute activité exercée dans le domaine du spectacle. On peut donc dire que c'est la capacité des acteurs à valoriser l'aspect artistique du travail rémunéré et à vivre totalement de ce travail qui fait d'eux des professionnels<sup>298</sup>. Au-delà de

---

<sup>297</sup> Dans la plupart des cas observés de recours à des acteurs non professionnels (2 sur 3), celui-ci s'apparente à la figuration dans le secteur du cinéma. Comme au cinéma, les figurants peuvent être soit des personnes qui n'ont aucun lien avec la pratique de l'art dramatique (étudiants, chômeurs, retraités, etc.), soit des comédiens qui ont besoin d'une activité annexe, soit des figurants professionnels. Au Théâtre des Bouffes du Nord, il s'agissait d'une apprentie comédienne et du responsable de l'entretien du théâtre qui traversaient la scène, totalement masqués par d'immenses chapeaux. Dans le premier cas, le statut de non professionnel de l'actrice concernée était uniquement lié à son très jeune âge.

<sup>298</sup> Dans son étude de l'organisation de la production théâtrale à Chicago au milieu des années 1970, E. Lyon, a dégagé une classification des acteurs en trois catégories fondées sur le point de vue et les pratiques des acteurs interrogés et observés. Elle rejette une typologie construite sur les seules catégories d'acteur « amateur » et « professionnel » (les deux termes recouvrant un trop grand nombre de notions et le mot « amateur » ayant de trop fortes connotations péjoratives) et propose la création d'une troisième catégorie, celle d'acteur « **semi-professionnel** » entre la catégorie « **community actor** » (acteur de quartier) et celle d'acteur « **professionnel** ».

cette première catégorisation des acteurs au sein du groupe selon leur degré de professionnalisme, il est possible de définir les acteurs en examinant les relations qu'ils entretiennent avec le monde de l'art dont ils se revendiquent. Pour les acteurs du Théâtre des Bouffes du Nord, cela signifie évaluer le degré d'intégration au monde du théâtre mais aussi au monde du cinéma en général. La renommée des spectacles de Peter Brook est un indicateur du fort degré d'intégration des acteurs du C.I.C.T. au monde du théâtre. Elle témoigne que ces acteurs sont pleinement préparés à produire des œuvres canoniques, parfaitement capables de coopérer pour produire des œuvres qui rencontrent un public vaste et favorable. Autrement dit, qu'ils sont, selon les catégories dégagées par H. Becker, des professionnels intégrés<sup>299</sup>. S'il est facile d'évaluer la renommée des spectacles, le caractère éminemment collectif de la création et de la production d'une pièce de théâtre, rend difficile l'estimation de la renommée individuelle de chaque acteur et donc de leur statut du point de vue de la construction des carrières au sein du métier. Au-delà de l'appartenance à une compagnie prestigieuse, D. Layder souligne l'interdépendance des carrières d'acteurs à tout un ensemble d'éléments déterminants des statuts occupés tout au long de leur carrière. Il mentionne le type de travail et le lieu dans lequel il s'exerce ainsi que les statuts des metteurs en scène, producteurs et autres acteurs ou actrices avec lesquels ils ont travaillé<sup>300</sup>. Les acteurs du C.I.C.T. bénéficient déjà de deux éléments positifs favorisant un statut élevé dans l'échelle

---

Bien que la situation décrite par E. Lyon soit très spécifique d'un théâtre américain pratiqué dans de grands centres urbains, et que les réalités sociales décrites par les catégories ne soient pas toujours transposables, cette subdivision permet toutefois d'offrir une alternative à la typologie classique également en usage en France. Aux « community actors » ou « acteurs de quartier », je préfère l'appellation d'acteur « **non professionnel** ». Ceux-ci, bien qu'ils adhèrent à des normes professionnelles de comportement, ont une « variété d'expériences, des buts, des intérêts et une implication typique de personnes prenant part à des activités bénévoles ». Les semi-professionnels, quant à eux, gagnent un peu d'argent du fait de jouer. En général, ils subviennent à leurs besoins grâce à des emplois temporaires en-dehors du théâtre. Le fait qu'ils gèrent ces « petits boulots » en fonction de leur participation à des spectacles indique le sérieux de leur implication dans le théâtre. Ils ont souvent des orientations de principe par rapport au type de spectacles auxquels ils souhaitent participer. Les acteurs « professionnels » bénéficient du statut d'intermittents du spectacle et ont souvent une attitude plus pragmatique à l'égard des emplois offerts. D'après LYON, E., J., *Behind the Scenes : the Organization of Theatrical Production*, *op. cit.*, pp. 37-66.

<sup>299</sup> in BECKER, H., S., *Les mondes de l'art*, *op. cit.*, pp. 238-242.

<sup>300</sup> L'auteur rattache les signes extérieurs de l'implication des acteurs dans leur carrière à l'existence d'un marché du travail organisé en trois segments. Il conçoit celui-ci en une succession de cercles concentriques à partir d'un point central qui représenterait un maximum de reconnaissance (par le biais des gains perçus durant une même année) : l'élite, le cercle extérieur et la masse. L'élite (5%) se compose de « têtes d'affiches » (« name actors or actresses ») qui se sont assurés une réputation tant auprès du public que de la profession. Le cercle extérieur (15%) est composé d'acteurs et d'actrices qui travaillent assez régulièrement et ont des liens assez étroits avec des personnes qui contrôlent l'accès à la profession. La masse (80%) se compose des acteurs et actrices qui n'ont pas suffisamment de contrats pour subvenir à leurs besoins et sont donc contraints d'avoir une activité annexe, souvent en tant qu'employé non qualifié dans un secteur d'emploi situé en dehors du monde du spectacle. Plus les acteurs/actrices se rapprochent du centre et plus ils disposent d'éléments positifs motivant leur implication dans la carrière. In LAYDER, D., « Sources and Levels of Commitment in Actors' Careers, *Work and Occupation*, Vol. 11, N°2, May 1984, pp. 147-162.

des carrières. Tout d'abord, leur appartenance à une compagnie de renommée internationale. Ensuite, le fait que celle-ci soit dirigée par un metteur en scène également doté d'une réputation mondiale. Cependant, seul l'examen détaillé des parcours individuels auquel je vais procéder dans cette section permettra de répondre de façon détaillée à la question du statut occupé par les acteurs du C.I.C.T.. Je rappellerai seulement, ici, que selon R. Moulin, les artistes appartenant à l'élite internationale (les « élus ») sont ceux qui n'ignorent rien des conventions en usage dans le monde de l'art auquel ils souhaitent s'intégrer. Dans un contexte artistique marqué par l'innovation, le degré d'information des artistes est l'élément clef de leur « stratégies de démarcation » (un artiste « élu » est informé sur l'histoire de l'art, informé sur le marché et les institutions, en France et à l'étranger)<sup>301</sup>.

Une fois posée l'appartenance des acteurs du C.I.C.T. au groupe des acteurs professionnels intégrés, il convient de mettre à jour les différences et similitudes entre les divers acteurs et de mesurer la place qu'ils occupent au sein de l'organisation du travail de création. Au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., on l'aura compris, l'axe autour duquel se construit la typologie des acteurs est la durée de collaboration au C.I.C.T., ce qui rejoint approximativement la scission patente en termes d'âge entre un groupe dominé par la présence d'acteurs âgés de plus de 60 ans et un groupe principalement constitué d'acteurs âgés de moins de 40 ans. Cette catégorisation permet de mettre en relief les différences de définition des interactions nécessaires au travail théâtral telles qu'exprimées par chacun des groupes. Elle souligne, en particulier, l'importance de la relation avec le metteur en scène et avec le public. Parce qu'ils confèrent à la définition classique de la relation d'acteur à metteur en scène celle d'une relation de maître à élève dans le cadre d'une même tradition religieuse, les plus anciens constituent le groupe des disciples ou adeptes<sup>302</sup>. Parce qu'ils conçoivent la relation au metteur en scène comme une relation provisoire d'employeur à employé non caractérisée par la dépendance à un maître guide spirituel sans pour autant refuser de définir

---

<sup>301</sup> L'auteur ajoute que « La sociologie spontanée que les artistes ont des milieux de l'art, des acteurs et des réseaux dont dépend la reconnaissance de l'artiste est l'élément le plus efficace des stratégies de carrière ». MOULIN, R., « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *op. cit.*.

<sup>302</sup> Compte tenu de leur valeur complémentaire, j'utilise les deux termes de façon indéterminée dans leur acception générale. « Disciple » : Emprunté au latin *discipulus* « élève » spécialisé en latin chrétien au sens de « disciple du Christ, apôtre », le terme est employé dès l'ancien français en ce sens et au sens général de « personne qui suit les préceptes de quelqu'un ». Personne qui reçoit l'enseignement d'un maître ou qui adhère aux doctrines d'un maître, dans le domaine philosophique, moral ou religieux. « Adeptes » : (XVII<sup>e</sup> s.) emprunté au latin des alchimistes *adeptus* « qui a atteint les secrets », d'où « initié dans le vocabulaire de la franc-maçonnerie (XVIII<sup>e</sup> s.). Le mot a pris le sens de « sectateur zélé » au XIX<sup>e</sup> s. D'après BAUMGARTNER, E. et MÉNARD, P., *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, 848 p. et *Le petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Dir. REY, A. et REY-DEBOVE J., Le Robert, Paris, 1991, 2171 p.



les interactions théâtrales en termes ésotériques, les jeunes acteurs sont des « croyants non pratiquants »<sup>303</sup>.

De façon classique, l'analyse de ces deux catégories reposera, tout d'abord, sur la description des conditions d'entrée dans la troupe. Traiter ce point revient à détailler, dans un premier temps, la formation et la socialisation au métier d'acteur, puis à rendre compte des parcours professionnels antérieurs et des façons dont ceux-ci se sont construits. Cela revient à essayer de déterminer les différentes places occupées par les acteurs du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. dans la hiérarchie du métier (soit la mobilité individuelle des acteurs du C.I.C.T.) ainsi que les conditions qui ont limité leurs choix au moment où certaines décisions déterminantes devaient être prises. Une fois ces éléments analysés, il sera possible de s'intéresser aux points de vue adoptés par les acteurs du C.I.C.T. à l'égard des éléments qui imposent des modifications sur le métier lui-même et à l'égard de la place du groupe professionnel des acteurs dans la hiérarchie des métiers (c'est-à-dire, les façons d'agir des acteurs en regard de la mobilité de groupe) et qui justifient la scission entre disciples et « croyants non pratiquants ».

---

<sup>303</sup> Ceci est une transposition de l'appellation choisie par Grace Davie « croire sans appartenir » (believers but not belongers) pour rendre compte du comportement religieux des Britanniques marqué d'une part, par un attachement « aux sentiments, à l'expérience et aux croyances religieuses plus mystiques » et, d'autre part, le déclin de l'orthodoxie religieuse et de la pratique régulière. DAVIE, G., *La religion des britanniques, De 1945 à nos jours*, Labor et Fides, Genève, 1996. Comme l'auteur, je soulignerai, toutefois, la nécessité de ne pas prendre les termes « croire » et « pratiquant » dans leur acception la plus stricte. La dénomination « croyant non pratiquant » vise à décrire la reconnaissance par ces acteurs d'un besoin de spiritualité sans que cela implique une pratique religieuse inspirée du mouvement Gurdjieff.

## **Section II. Les disciples du Centre**

Bien que les distributions varient en fonction des spectacles créés, la compagnie théâtrale appelée C.I.C.T. est perçue comme une troupe d'acteurs permanents regroupés autour de son fondateur et metteur en scène, Peter Brook. Dans le langage du public fidèle, l'expression « les acteurs de Brook » est ainsi commune. Cette image s'appuie sur la présence récurrente d'un petit groupe d'acteurs qui, parce qu'ils se sont produits à de multiples reprises et depuis longtemps, à la fois dans des spectacles du metteur en scène et sur la scène du Théâtre des Bouffes du Nord, montrent un attachement plus important au Centre. Toutefois, le Théâtre des Bouffes du Nord - C.I.C.T. ne constitue pas le seul lieu d'exercice de leur activité professionnelle. Outre le fait que ces acteurs soient souvent eux-mêmes des metteurs en scène de théâtre, ils sont également engagés dans une carrière cinématographique. Parce qu'ils conçoivent leur rapport à Peter Brook en termes d'interactions entre maître et d'élèves, qu'ils se font les hérauts du type spécifique de travail théâtral défendu par celui-ci et qu'ils montrent une grande fidélité au C.I.C.T. par la constance et la régularité de leur participation, ces acteurs apparaissent comme des disciples et sont au nombre de cinq.

Dans un contexte de travail caractérisé par la multiplication de contrats auprès d'employeurs distincts, la collaboration des fidèles au C.I.C.T. s'inscrit dans une durée peu ordinaire. trois des cinq fidèles travaillent au Bouffes du Nord depuis sa réouverture à l'automne 1974. Deux ont pris part à un spectacle de Peter Brook pour la première fois en 1985. En raison de la longévité de leur collaboration avec le C.I.C.T., les disciples sont des acteurs plus âgés que la moyenne des autres acteurs. Quatre d'entre eux ont plus de 60 ans (le plus âgé est né en 1933). Ce groupe se caractérise également par la variété des origines nationales et ethniques représentées (un Britannique, un Français, un Japonais, deux Maliens). Les origines sociales des membres du groupe sont diverses. Deux acteurs sont issus de la classe moyenne, Ray Burgess et Soumaoro Kanté. Raoul Chénabi et Aboubacar Sidibé proviennent des classes populaires. Les parents de Shigekuni Honda, quant à eux, appartenaient à la classe supérieure. Afin de comprendre comment des acteurs ont pu devenir des disciples, il importe de détailler, dans un premier temps, les conditions et processus qui ont pu permettre la socialisation des acteurs du groupe au métier d'acteur. Ce préalable nous permettra de décrire, ensuite,

comment s'est construite la culture du groupe. Enfin, nous étudierons la manière dont ces éléments de culture commune agissent sur la carrière des disciples et conditionnent leurs choix d'activités.

## **I. Les acteurs de la recherche ou comment on devient disciple du C.I.C.T.**

Comment des personnes d'origines culturelles et sociales diverses en viennent-elles à travailler ensemble et à s'impliquer dans la pérennité de leur groupe, c'est ce que je vais essayer de montrer à présent en retraçant les parcours des disciples dans les contextes spécifiques qui sont les leurs.

### **A. Pratique théâtrale, statut social et familial**

Dans le groupe des disciples, l'appartenance à une classe sociale a fortement déterminé la relation à la pratique d'un art comme le théâtre. Le milieu social d'origine a joué comme un élément de maintien de l'activité théâtrale hors de ou dans la sphère professionnelle. Pour les classes favorisées et que ce soit en France, en Grande-Bretagne ou au Mali, le théâtre représente initialement une activité de loisir et doit le rester. Bien que certains aient eu un contact précoce avec le théâtre dans l'enfance, celui-ci ne s'est jamais transformé en pratique de l'art dramatique à visée professionnelle avant l'âge adulte car le théâtre ne pouvait alors représenter un métier d'avenir pour l'environnement familial. Outre l'étroitesse du marché théâtral et les faibles possibilités d'emploi qu'il représente, c'est surtout la disqualification par les parents de la pratique théâtrale comme activité professionnelle qui constitue un frein à la socialisation précoce au métier de comédien.

Dans le Japon des années 1950-60, le marché du travail théâtral est très étroit. À côté du marché du théâtre classique japonais, en parti verrouillé par le principe de filiation qui régit le théâtre Nô et le Kabuki, le marché du travail théâtral contemporain, bien qu'en extension, est de fait limité par sa très petite taille. À cette époque, le théâtre contemporain constitue une façon de se démarquer des modes traditionnels d'apprentissage. Il n'est pas enseigné par un maître dans des écoles spécialisées, mais se pratique au sein d'ateliers regroupant des lycéens ou des étudiants. Cette pratique constitue également une façon de marquer son appartenance à

une élite sociale et culturelle. Comme le décrit Yukio Mishima dans ces romans, l'intelligentsia japonaise, constituée d'une partie de l'élite aristocratique et bourgeoise ayant accès aux études supérieures, est baignée de références littéraires et philosophiques françaises et anglaises. Du fait de sa double appartenance à la classe aisée et à l'avant-garde littéraire et théâtrale, cette intelligentsia forme une élite au sein de l'élite. En ce qui concerne l'art dramatique, si le théâtre occidental offre une grande liberté de pratique par rapport aux techniques extrêmement codées du théâtre classique japonais, il reste toutefois marginal et ne peut constituer la seule activité professionnelle d'un acteur. Pour la jeunesse aisée et érudite, la sensibilisation littéraire, philosophique et théâtrale à la culture occidentale passe souvent, également par un positionnement politique inspiré des débats français de l'après-guerre sur l'engagement des intellectuels (Sartre est une référence majeure) difficilement conciliable avec la situation politique du pays et avec l'accès à un statut professionnel valorisé.

Shigekuni Honda est le plus âgé des acteurs du groupe ainsi que le premier à avoir travaillé avec Peter Brook. Avec un père directeur d'une entreprise de fabrication de cycles, Shigekuni avait un avenir professionnel tout tracé. Si les affinités électives qu'il a développées à partir du lycée l'ont conduit à la pratique théâtrale, seul un bouleversement dans le contexte familial pouvait lui permettre de transformer ce loisir en activité professionnelle.

Petit, j'aimais beaucoup tout ce qui avait des fusillades, tout ça. Quand j'étais petit avec mes amis on s'amusait à jouer les samouraïs avec des perruques de samouraïs en papier. J'ai toujours aimé le théâtre depuis que j'avais 6 ans ou 7. Mes parents n'aimaient pas le théâtre mais moi, oui. Donc ce sont les employés de maison qui m'accompagnaient au théâtre parce que je voulais voir le Kabuki ou autre chose. Parce qu'à cette période il n'y avait pas de télévision. Le cinéma, oui, mais moi j'ai toujours préféré le théâtre. Donc je ne me souviens pas de films mais de pièces de Kabuki ou de théâtre populaire ou de concerts de musique populaire. De temps en temps, j'y allais avec ma mère, mais, ma mère me disait souvent qu'elle était très occupée et donc elle me disait d'y aller avec une employée. Puis, quand j'ai été au lycée [petit puis, grand lycée], j'ai pris le théâtre classique comme activité extrascolaire. Les autres faisaient ballet, violon, piano, et d'ailleurs j'avais envie d'apprendre le piano. Mes sœurs avaient étudié le piano. Dix ans auparavant j'avais dit à mon père : « moi aussi, comme mes sœurs, je vais apprendre le piano ». Mais mon père a dit « non, non, non, ça c'est pour les femmes, ce n'est pas pour les

hommes ! » Donc, c'est dommage, je n'ai pas pu apprendre le piano. Mais au lycée, j'ai pris théâtre classique [Nô]. Le Kyôgen<sup>304</sup>, c'était un accident. Quand j'avais 12 ans, je crois, mais je ne pensais pas être acteur. Dans le théâtre classique japonais, les textes ne sont pas comme ceux de Shakespeare. Les textes sont un peu banals. Donc, l'apprentissage c'est la pratique, le mouvement, la façon de parler, la musique.

[Et votre père qu'est-ce qu'il pensait de tout ça ?]

Il s'en foutait. Mais, en fait, il avait toujours aimé les spectacles de magie. Il s'amusait lors des réunions avec d'autres personnes ayant le même métier et il faisait des spectacles de magie. Après, à l'Université [Tokyo] j'ai fait du théâtre contemporain. Je le faisais à côté, parce qu'à l'université j'étudiais la philosophie, l'éthique. Pendant le Lycée, j'avais déjà fait un groupe de théâtre contemporain. J'avais joué Hamlet. Avec mes amis on avait fait un spectacle pour les enfants et on avait tourné dans les écoles et tout ça. Et quand j'ai eu 22 ans, je suis entré dans un théâtre professionnel. Mon père, évidemment, n'était pas content. Mais je lui ai dit : « je m'amuse 2 ou 3 ans et après je travaillerai dans votre usine ». De toutes les façons, moi, je ne pensais pas que ça devienne professionnel. Je le faisais par plaisir du théâtre. Mais malheureusement ou heureusement, mon père est mort d'un cancer et l'usine a disparu. Donc, je n'avais pas de travail et à 26 ans, j'ai continué dans le théâtre parce que je n'avais pas d'autre choix. Je suis devenu professionnel de théâtre contemporain. Pour le théâtre classique, il faut appartenir à une famille de comédiens sinon on ne peut pas jouer de bons rôles. Là, à Tokyo, je jouais des pièces de Shakespeare, Beckett, Musset, Marivaux,... Des auteurs français, et anglais. J'ai joué *Salomé* de Oscar Wilde mis en scène par Yukio Mishima et Jean Genet.

[Comment ça se passe au Japon pour les acteurs professionnels ?]

Il n'y a pas de syndicat. Mais en même temps, le théâtre moderne, je dis professionnel, mais en fait ce n'est pas vraiment professionnel parce qu'on ne peut pas gagner de l'argent. Les gens ne viennent pas. Donc pour vivre, il faut travailler dans le cinéma. Donc, j'ai fait beaucoup de films de type policiers etc... J'ai fait ça jusqu'à 35 ans, jusqu'à ce que je vienne en France.

Ce n'est qu'une fois arrivés à l'âge adulte que les acteurs appartenant à la classe aisée se sont affranchis de l'emprise familiale en matière de choix professionnels. Pour ceux qui font des études supérieures, l'entrée à l'université, parce qu'elle implique souvent l'installation dans une ville éloignée (Tokyo pour Shigekuni originaire de Kobê, Dublin pour Ray Burgess originaire de Manchester, Bamako pour Aboubacar originaire de Ségou) et qu'elle est

---

<sup>304</sup> Le Kyôgen est un intermède comique entre deux pièces de nô. Théâtre de dialogue et du geste, le kyôgen ne fait, généralement pas appel au masque. Les dialogues utilisent la langue parlée du XIV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle et évoquent des événements de la vie quotidienne de cette époque alors que le nô s'inspire de contes et légendes plus anciens. D'après MURAKAMI-GIROUX, S., « Kyôgen », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. CORVIN, M., Editions Larousse, In Extenso, Paris, 2001, pp. 944-945.

synonyme de prise de décisions concernant le déroulement de la vie personnelle, s'accompagne d'une revalorisation de la pratique théâtrale au détriment de la formation universitaire. Leurs besoins matériels étant alors pris en charge par la famille, cette réévaluation n'est donc pas, dans un premier temps, liée à l'idée d'une autonomie financière. Les satisfactions retirées sont de l'ordre du plaisir à jouer avec d'autres acteurs et à ressentir l'effet produit par le jeu sur le public. Ces acteurs s'engagent dans la carrière en dépit de l'absence de toute reconnaissance financière car ils ont obtenu la reconnaissance de leurs pairs à défaut d'avoir celle d'un large public et qu'ils ont le sentiment d'appartenir à une élite. Comme nous l'avons vu, Shigekuni fait partie d'une intelligentsia artistique qui poursuit la critique de la société à travers le *shingeki* ou « nouveau théâtre » fondé sur le répertoire occidental contemporain (Giraudoux, Tennessee Williams, Brecht et Beckett, par exemple). Au Trinity College, « un petit Oxford » selon ses propres termes, Ray Burgess fait partie du petit monde privilégié des étudiants qui fréquentent le prestigieux Dublin Theatre et les metteurs en scène renommés qui s'y produisent. Comme dans de nombreuses universités britanniques, la pratique du théâtre, en-dehors du cursus universitaire est commune et valorisée. La conversion de Ray à une formation théâtrale, bien qu'elle le conduise à rompre avec une formation universitaire classique, reste une formation élitaire, réservée à un petit nombre choisi par des écoles d'art dramatique. Celles-ci s'apparentent aux grandes universités britanniques en ce qu'elles exercent une sélection rigoureuse parmi les étudiants et les professeurs, qu'elles sont installées dans des locaux prestigieux et qu'elles garantissent presque automatiquement l'accès immédiat au marché du travail au sortir de la formation. Elles sont d'ailleurs considérées comme les seules formations réellement professionnelles<sup>305</sup>. Outre la reconnaissance par le milieu professionnel que confère l'accès à une telle formation sélective, l'entrée dans ce système d'enseignement garantie une embauche qui peut emporter les restrictions parentales au métier de comédien. De plus, Ray bénéficie également d'une valorisation directe du public de sa ville natale. En effet, grâce à un système de participation financière des commerçants, la ville de Manchester lui attribue une bourse au titre de citoyen de Manchester lauréat du concours d'entrée à la Royal Academy of Dramatic Arts

---

<sup>305</sup> En Grande-Bretagne, l'entrée dans le milieu professionnel peut se faire par le biais de troupes étudiantes ou amateurs, même non rattachées à des sections théâtrales au sein des universités, ainsi que par le biais d'une formation universitaire en études théâtrales. Toutefois, les écoles d'art dramatique de la Conference of Drama Schools (CDS - organisme fondé en 1969 afin de protéger et de promouvoir les intérêts des écoles professionnelles) sont les seules à permettre à leurs lauréats d'être automatiquement membres du syndicat professionnel Equity. In « la formation des comédiens en Europe occidentale », *UBU*, janvier 2004, n° 30-31, 176 p.

(RADA)<sup>306</sup>. À la fin des années 1960, en Grande-Bretagne, les acteurs qui, comme Ray, ont suivi une formation dans une grande école spécialisée londonienne commencent leur carrière dans le circuit des théâtres subventionnés par le ACGB (Arts Council of Great Britain)<sup>307</sup> à savoir, soit dans les théâtres municipaux des grandes villes où ils « apprennent leur métier », soit dans un théâtre de Londres, ou encore ils intègrent la Royal Shakespeare Company. Mais aux alentours de 1968, de nombreuses compagnies non subventionnées, ou théâtre « off », contestent leur politique de programmation jugée trop conservatrice. Pour un jeune comédien comme Ray, enthousiasmé par l'indépendance financière et la liberté que lui donnent ses premiers contrats, commencer une carrière d'acteur « en se battant pour devenir un acteur shakespearien semblait risible ». Son rejet ostensible de la formation classique reçue à RADA (travail sur la voix et la diction pour corriger les accents, apprentissage des positions, pratique de l'escrime, travail de textes classiques) caractérisé par une attitude provocatrice (lors de la représentation de fin d'année, il monte complètement ivre sur le plateau) provoque son exclusion avant l'attribution du certificat. Après une expérience dans une compagnie théâtrale s'inspirant du travail du metteur en scène polonais Jerzy Grotowski, il est à la recherche d'un autre rapport au travail théâtral et surtout, rejette alors tout ce qui peut représenter une forme de théâtre classique comme celui que l'on lui a enseigné<sup>308</sup>.

La protection financière que représente le soutien parental durant leur formation fait que, pour Ray et Shigekuni, l'implication dans la carrière n'est pas liée à la perspective de recevoir une rémunération substantielle. La satisfaction de jouer devant un public, d'être reconnu par des pairs et surtout le sentiment d'appartenir à un grand mouvement culturel de

---

<sup>306</sup> RADA est l'établissement professionnel le plus célèbre (avec la London Academy of Music and Dramatic Art – LAMDA, la Guildhall School of Music and Drama, la Central School of Speech and Drama et la Royal Scottish Academy of Music and Drama - RSAMD). L'Académie se trouve à Londres et le recrutement se fait grâce à un concours d'entrée fondé sur des auditions qui ont lieu à Londres et à New York. La formation s'étale sur deux années. Chaque promotion peut comprendre jusqu'à 32 étudiants. Bien que bénéficiant d'une subvention de l'Etat, l'établissement pratique des droits de scolarité élevés (10 000£ par an en 2004). Les étudiants peuvent demander une aide de l'Etat et l'Académie propose des bourses d'études. In *idem* ainsi que in <http://www.rada.org>

<sup>307</sup> Agence autonome ayant la responsabilité de l'allocation des subventions gouvernementales aux théâtres, opéras, orchestres, musés. Établi en août 1946, l'ACGB avait pour mission de faciliter l'accès à la culture pour toutes les classes sociales. Toutefois, l'agence n'a pas subventionné les mouvements de développement de la culture populaire au théâtre. L'action de l'ACGB a principalement permis le développement des théâtres de région avec la politique d'expansion systématique des Repertory Theatres (issus du mouvement contre la commercialisation excessive du théâtre qui préconisait le retour à un travail de création théâtrale sur la base d'un répertoire). Grâce aux subventions, ces théâtres ont pu attirer de bons acteurs et metteurs en scène et à établir des liens avec les écoles de formation régionales et nationales. Informations recueillies dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. CORVIN, M., Editions Larousse, In Extenso, Paris, 2001, p. 127, p. 747-749, p. 1387-1388.

<sup>308</sup> Pendant de nombreuses années, les plus grandes écoles britanniques d'art dramatique concentraient leur enseignement sur l'exercice de la voix afin que les acteurs soient capables d'interpréter les auteurs classiques. Cet apprentissage a contribué à figer une version « officielle » de la diction de ces textes. Diction également en vigueur sur la plupart des scènes anglaises.

fond motivent à elles seules cette implication. Leur volonté de contribuer à la rénovation de la société est profondément associée à la pratique du théâtre.

Dans l'Afrique de l'Ouest des années 1980, en revanche, les conditions sociales ne suffisent pas à expliquer le passage de la pratique théâtrale en tant qu'activité annexe à une activité professionnelle. Les acteurs maliens ou burkinabés appartiennent tous à la classe moyenne lettrée. Toutefois, en dépit de ce statut social valorisant, la charge d'une famille étendue accroît leur dépendance à l'égard d'une rémunération régulière et substantielle. Cela les conduit déjà souvent à cumuler les emplois en-dehors du domaine artistique (outre le fait qu'il soit fonctionnaire, Soumaoro est ainsi également titulaire dans l'équipe nationale de football du Burkina Faso). Le passage de la pratique théâtrale d'une activité annexe à une activité professionnelle est donc totalement lié, pour eux, à la question de la rémunération régulière. Pour Soumaoro, l'activité théâtrale bien qu'occupant une place très importante dans son existence, ne peut être son moyen de subsistance. Comme il le dit lui-même, « l'art n'a jamais nourri son homme en Afrique, pas pour l'instant ». Il est marié, père de plusieurs enfants et soutien de famille étendue. Toutefois, pour ce fonctionnaire de l'administration centrale burkinabé, membre de la classe moyenne lettrée, le théâtre a une forte valeur symbolique. La pratique théâtrale est un moyen de revaloriser son statut de griot<sup>309</sup> rabaissé par plusieurs années d'administration coloniale au statut méprisé de sorcier. Toutefois, cette pratique ne peut être liée à une perspective de carrière artistique car cette notion même est alors totalement dépourvue de sens. Même si son salaire n'est pas très important, le théâtre émergent au Burkina Faso<sup>310</sup> ne lui permettrait pas d'assurer les besoins de sa famille. La proposition qui lui est faite de travailler en France, bien qu'elle l'oblige à quitter les siens, lui permet d'envisager de concilier son statut de griot avec une activité professionnelle qui repose sur une même variété de tâches (raconter une histoire exemplaire par le biais de la parole, des gestes, de la danse, du chant et de la musique). Parce qu'elle est garante de l'obtention d'un véritable salaire en tant qu'elle valorise son savoir traditionnel, cette proposition permet à Soumaoro de concilier la pratique théâtrale, à un statut social et familial honorable.

---

<sup>309</sup> Les griots sont des « maîtres de la parole », historiens, généalogistes, conseillers et médiateurs également maîtres de cérémonies, chanteurs et musiciens auprès des grandes familles malinkés. En tant que fils aîné d'une lignée de griots, Soumaoro a la charge de transmettre son savoir.

<sup>310</sup> Même au-delà de l'indépendance (1960), la pratique du théâtre reste fortement marquée par l'art dramatique occidental. La formation est animée par des Français et ne fait appel à la culture burkinabé ou malienne que pour le choix des sujets directement inspirés de l'histoire. Au Mali, le colonialisme avait mis fin à la pratique théâtrale traditionnelle du koteba (théâtre bambara). Ce n'est qu'à partir de 1985 que les metteurs en scène maliens se lancent dans l'exploration des techniques traditionnelles de théâtralisation d'anciens rites et le répertoire malien contemporain. D'après <http://www.unesco.org> et *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. CORVIN, M., Larousse, Paris, 2001, 1894 p., vol. II. pp. 1034-35.



#### Soumaoro Kanté

Soumaoro Kanté est né au Mali en 1936. Il est mandingue et à ce titre reçoit une éducation musulmane. Son père est griot et fonctionnaire et il « hérite » de ce statut. Soumaoro est employé au ministère du Travail à Ouagadougou, au Burkina Faso, lorsqu'il a sa première expérience théâtrale en tant qu'acteur en 1966. Il joue le rôle d'un conseiller du roi dans une pièce historique intitulée *Naba Kango* qui sera primée et tournera dans la région. Il accepte ensuite de participer à nouveau dans une pièce car elle a été écrite par son oncle et prend peu à peu goût au théâtre. La même année, il crée ainsi sa propre compagnie théâtrale sans aucune subvention si ce n'est la possibilité d'utiliser un espace prêté par la radio burkinabé. Au même moment, il écrit sa première pièce. A partir de 1971, il crée les ballets de la Haute Volta et contribue ainsi au renouveau du théâtre burkinabé. Il écrit 17 pièces qui seront toutes jouées. Parallèlement il joue également dans des films (fictions et films à valeur pédagogique comme un film sur la tuberculose). En 1983, lorsqu'il est sollicité pour participer à la grande fresque indienne que Peter Brook envisage de créer, il part pour Paris passer une semaine avec le metteur en scène et les acteurs déjà sélectionnés. La première audition est probante et il intègre le C.I.C.T. après s'être mis en disponibilité d'un an par rapport à son ministère. Le succès de la pièce est tel, qu'il est contraint de rester et de demander une prolongation au ministère qui lui accorde une deuxième et dernière année sans solde. À expiration du délai, la tournée internationale de la pièce n'est pas encore terminée. N'ayant pas de doublure sur la pièce et se sentant tenu de mener à bien son travail jusqu'au bout, il décide de ne pas rentrer au Burkina Faso. Après 29 ans de service dans la fonction publique, il perd ainsi ses droits à la retraite. Lorsque, quatre mois plus tard, la tournée du spectacle prend fin, il n'a plus de travail dans son pays. Il ne veut pas affronter l'humiliation de revenir dans sa famille sans moyens de subsistance et décide de rester en France afin de se battre pour travailler et de « chercher à travers son être et sa culture ». Le spectacle de Brook n'a pas suffi à lui donner la reconnaissance nécessaire pour trouver des contrats et il connaît des années de « disette ». Pendant cette période, il devra s'endetter pour « envoyer sa ration mensuelle à [sa] famille ». À partir des années 1990, Soumaoro commence à jouer dans des films français. Au théâtre, il joue régulièrement dans les spectacles de Peter Brook et a créé sa propre compagnie qui lui permet de monter des pièces qu'il adapte et met en scène.

La dimension financière revêt également une importance immédiate pour les acteurs dont le statut social est bas. C'est le cas de Raoul Chénabi, issu d'un milieu populaire, et dont l'avenir professionnel est déterminé par la nécessité de subvenir au plus vite à ses besoins. La découverte d'une activité qui, parce qu'elle se fait auprès de professionnels intégrés au monde du théâtre, est tout de suite rémunératrice, agit immédiatement sur son choix de vie professionnelle. Ce choix est d'autant plus simple à faire que la pratique théâtrale dans ce

contexte est plus valorisante car elle lui confère un statut social plus envié que celui d'ouvrier auquel il était destiné. Cela s'ajoute au constat immédiat de la moindre pénibilité physique du travail d'acteur. Le tout est conforté par la satisfaction de bénéficier immédiatement et par simple effet de transitivité d'une reconnaissance de la part du monde du théâtre et du public (le spectacle de X est apprécié, je joue dans le spectacle de X, donc je suis apprécié). Enfin, le théâtre auquel il prend part aspire à jouer un rôle de réforme sociale par le biais des choix effectués dans les lieux de représentation, les textes et les approches scéniques.

Pour les acteurs de cette génération, la socialisation au métier d'acteur varie donc tout d'abord fortement en fonction du statut social. Dans les années 1960, plus le statut social est élevé, plus les individus qui pratiquent le théâtre en tant qu'activité annexe retardent leur entrée dans le monde professionnel et moins leur motivation est liée à la perspective de gains substantiels. À statut social égal, le statut familial agit également comme frein au passage à la professionnalisation. La rémunération devient alors une valeur clef dans les changements d'orientation effectués par les individus chargés de famille. Ceux-ci repoussant la conversion au métier jusqu'au moment où ils ont l'assurance de pouvoir garantir un niveau de vie suffisant à leur famille.

Quelles que soient ces différences, les disciples ont en commun de ne pas avoir, au moment où ils entrent dans la vie de comédiens professionnels, une vision du métier d'acteur en termes de carrière professionnelle. Pour la plupart, c'est parce qu'ils partagent l'idée, très répandue parmi la jeunesse occidentale des années 60, que construire une carrière professionnelle fait partie d'une convention bourgeoise au même titre que celle de fonder une famille et s'implanter dans un lieu fixe. Dans la mesure où ils n'ont pas de charge familiale, leur dénégalation forte de l'économie s'accommode parfaitement des incertitudes financières liées à la vie d'acteur. Cette dénégalation s'assortit de tout un ensemble de positions de principe sur l'art et le commerce. Shigekuni a du mal à supporter la nécessité de jouer dans des films policiers pour subvenir à ses besoins et rejette tout travail pour la télévision dont il juge l'activité trop commerciale. Ray préfère donner des cours de voile plutôt que de prendre part à des spectacles de divertissement théâtral. Cet ensemble de positions de principe les conduits à ne pas chercher à s'adjoindre les services d'un agent d'acteurs, voire à éconduire ceux qui les sollicitent. Ils font de leur participation à une branche du monde du théâtre impliquée dans la réforme des mœurs de la société la motivation suprême de leur engagement et préfèrent évoluer au sein d'un univers restreint quitte à accepter de dépendre de revenus sporadiques plutôt que de sacrifier à leur idéal en prenant part à des spectacles qui ne servent

pas les mêmes revendications. De ce fait, ils réduisent d'emblée leur mobilité individuelle dans le travail<sup>311</sup> à ceux des membres du monde du théâtre qui agissent de même au risque de ne pas avoir des revenus suffisants. Le système français de subvention du théâtre populaire permet à Raoul Chénabi de concilier revenus réguliers et exigences personnelles d'action politique au sein du théâtre. Pour les membres du groupe issus de la classe moyenne et qui n'ont pas de charge familiale, l'art dramatique représente donc tout d'abord, non pas un facteur de mobilité sociale mais un moyen de s'extraire de l'environnement familial et de satisfaire des objectifs d'engagement politique qui peuvent s'accommoder d'une reconnaissance professionnelle réduite moyennant une rétribution minimale. Le passage ascendant à une autre classe sociale n'existe alors véritablement que pour les acteurs issus de la classe populaire, comme Raoul Chénabi, et dans le cadre d'un soutien gouvernemental à cette forme d'action artistique qui favorise l'existence d'un réseau de création permettant une embauche régulière. Pour un acteur chargé de famille comme Soumaoro, la mobilité individuelle dans le travail d'acteur est doublement contrainte. D'une part, il doit, comme Aboubacar, acquérir rapidement la reconnaissance nécessaire en tant qu'acteur pour assurer la régularité des revenus nécessaires à sa famille. D'autre part, il doit trouver le moyen de tenir son rôle de griot.

L'analyse des parcours des cinq acteurs du groupe des fidèles nous a jusqu'ici montré que les conditions sociales et familiales agissent comme des éléments de contrainte dans l'accès au métier d'acteur. Nous avons pu voir également, que leurs aspirations politiques et artistiques les avaient conduits vers un type de théâtre en particulier, le théâtre d'avant-garde, politiquement engagé. Nous allons voir, à présent, que les conditions du marché, alliées à la situation de leur première rencontre avec Peter Brook, influent sur leur entrée au Centre.

## **B. Perspectives professionnelles et changements familiaux**

Les acteurs qui ont rejoint le C.I.C.T. à la fin des années 1960 ou au début des années 1980 font déjà partie d'un mouvement de rénovation artistique. Bien que sous des formes très différentes, tous ont déjà participé à des créations théâtrales innovantes. Théâtre expérimental

---

<sup>311</sup> Je choisis ici la définition de E.C. Hugues concernant la mobilité individuelle dans le travail, c'est-à-dire que « l'individu fait en sorte d'acquérir les qualifications qui lui permettent d'accéder à un certain niveau dans la hiérarchie du métier, et par la suite – c'est du moins ce qu'il espère – dans la hiérarchie économique et sociale. Plusieurs conditions limitent son choix, notamment l'information disponible au moment, variable selon le type de travail, où se prennent les décisions déterminantes ». In HUGUES, E. C., *Le regard sociologique, op. cit.*, p. 77

pour Ray, théâtre occidental contemporain engagé pour Shigekuni, théâtre réaliste pour Raoul et théâtre comme nouvelle forme d'expression politique et sociale pour Souamaoro et Aboubacar, tous ont pour trait commun d'avoir pris part à une forme de théâtre politique et qui, par son esthétique et ses modes de fonctionnement, sorte des voies du théâtre conventionnel et soit le lieu d'expression d'une forme de contre-culture. Au sein du monde du théâtre, ils font ainsi partie de ce que Howard Becker appelle une coterie<sup>312</sup>. Ils sont tous mus par un fort désir de remettre en question les conventions théâtrales car c'est pour eux lié à la nécessité de refaire la société dans laquelle ils vivent. Pour ces acteurs entrés dans la profession à la fin des années 1960, l'engagement dans le théâtre est un acte politique. Mais, pour un acteur, cette posture est source d'une tension entre développement personnel et développement social que Shigekuni, tout imprégné de philosophie sartrienne, exprime dans les termes suivants.

Quand j'ai commencé le théâtre, je n'avais pas envie d'être comédien mais metteur en scène. Et quand j'avais 17 ans, la Russie était une utopie parce que la société communiste était une utopie. Je pensais que l'art devait avoir un rôle social. Après j'ai commencé à penser comme un existentialiste. Donc, j'étais pour l'engagement dans la société. C'est-à-dire, un idéal communiste. Mais en même temps que l'être humain vit dans la société, il existe aussi par lui-même. Comment pouvoir mener ces deux choses de front, l'engagement social et l'engagement intérieur ? Au théâtre, l'art doit être intérieur. L'expression théâtrale doit être existentialiste. Mais en tant qu'artiste, on doit être engagé dans la société. On ne doit pas se couper du social. Mais en même temps ce que je cherchais au théâtre c'est ce qu'il se passait à l'intérieur. Ça c'est un travail que j'ai essayé de mettre en pratique mais quand j'étais au Japon, je devais travailler pour vivre et faire des films policiers. J'ai essayé de faire des spectacles engagés socialement, contre la guerre et tout ça... mais c'est difficile de se concentrer dans ces conditions.<sup>313</sup>

Bien qu'ils soient désireux de poursuivre dans une voie qui vient juste de s'ouvrir à eux, le travail dans le théâtre politiquement engagé dans des pays autres que la France, n'est pas suffisant pour assurer leur subsistance. Ces acteurs sont ainsi contraints d'avoir des activités annexes qu'ils réprouvent et qui augmentent le dilemme entre leur posture artistique et la nécessité d'un travail pour gagner de l'argent.

---

<sup>312</sup> L'auteur démontre que l'évolution vers des postes de statut enviable dans la carrière des musiciens, se fait grâce à un ensemble d'obligations réciproques établies entre musiciens occupant des postes de statut différent et agissant, à chaque niveau, comme des parrains les uns vis-à-vis des autres. BECKER, H., S., *Outsiders, op. cit.*, pp. 128-139.

<sup>313</sup> Traduction CB.

En France, dans les années 1960-70, et comme je l'ai rappelé en première partie, le théâtre d'avant-garde, engagé politiquement sous la forme du théâtre populaire, bénéficie d'un soutien de l'Etat et se développe grâce à la décentralisation théâtrale. Les acteurs qui font partie de ce mouvement y trouvent, non seulement, une valorisation de leur posture artistique qui résout le dilemme traditionnel entre art et commerce, mais ils ont également la possibilité de circuler au sein d'un réseau de metteurs en scène dont la visibilité et la réputation ne cesse de croître. En effet, bien qu'ils aient des approches esthétiques différentes, nombreux sont ceux qui bénéficient du soutien à la création et à la diffusion d'un système de théâtre public subventionné en expansion et qui joue sur la notion de mission de service public.

En revanche, en Grande-Bretagne au Japon, au Burkina Faso et au Mali, le marché du théâtre d'avant-garde reste marginal car très peu, voire pas, subventionné ou réservé à un public très restreint. Il offre donc peu de possibilités d'embauche régulière (dans l'Afrique de l'Ouest des années 1960 à 80, il ne peut représenter une source de revenus). Les acteurs sont contraints à une activité parallèle de subsistance, qui est souvent le cinéma commercial (les films policiers pour Shigekuni, les films didactiques pour Soumaoro) ou même des activités situées en-dehors du champ traditionnel d'activités d'un comédien. La possibilité d'intégrer une compagnie théâtrale qui cumule approche avant-gardiste du théâtre, renommée et financements publics, constitue donc une perspective d'amélioration du statut. Elle permet à des acteurs qui ont encore une position de principe à l'égard du théâtre (l'art contre le commerce), de concilier exigences artistiques et contrat d'emploi plus stable. Pour Ray et Shigekuni, et à vingt ans d'intervalle, pour Soumaoro et Aboubacar, cela représente une ouverture à un moment de leur vie professionnelle où les perspectives de se maintenir sur un marché du travail très restreint les auraient obligés à redéfinir de façon pragmatique le conflit entre leur activité théâtrale et une activité rémunératrice. Pour la plupart de ces acteurs, l'entrée dans le groupe dirigé par Peter Brook a un caractère providentiel. Les récits qu'ils font des conditions dans lesquelles ils ont intégré le groupe du metteur en scène mettent en lumière certaines caractéristiques qui agissent comme autant de prérequis. Les acteurs ont déjà une pratique théâtrale, ils ont défini le genre de théâtre dans lequel ils ne veulent plus travailler, ils ont envie de se lancer dans de nouvelles expériences théâtrales<sup>314</sup>, la plupart n'ont pas d'attaches familiales fortes. Quatre d'entre eux sont célibataires et sans enfants,

---

<sup>314</sup> Shigekuni a entendu dire, par le biais d'un professeur de littérature française de l'université, qu'un grand metteur en scène britannique recherchait un acteur japonais pour jouer à Paris dans un festival international de théâtre. Shigekuni, bien qu'il ne parle pas français, saisit l'occasion de quitter un pays qui ne lui permet pas de vivre de son art et dont la société « exerce des pressions rigides » sur les acteurs.

trois viennent de perdre leur père, l'un d'entre eux vient de quitter son pays d'origine<sup>315</sup>. La dimension de la séparation d'avec son environnement familial et culturel est un élément décisif par rapport aux choix d'orientation professionnelle. Ray et Shigekuni parlent du décès de leur père, alors qu'ils sont devenus de jeunes adultes, comme d'un élément à la fois triste et salvateur. Enfin, la rencontre avec Brook modifie leur point de vue sur leur carrière passée en valorisant une partie de leur parcours professionnel de théâtre qu'ils pensaient peu glorieux. Dans ses entretiens avec chacun d'entre eux, Peter Brook, valorise un aspect spécifique de leur expérience théâtrale qui leur permet de pressentir les possibilités de se réconcilier avec eux-mêmes en introduisant une cohérence entre leurs aspirations personnelles et leur métier. Pour Shigekuni, c'est l'apprentissage rigoureux du théâtre classique japonais. Pour Ray, c'est l'expérience de la contrainte de la formation shakespearienne. Pour Soumaoro et Aboubacar, il s'agit de la maîtrise des références culturelles traditionnelles. Avec le recul et l'expérience ultérieure du travail au Centre, Ray confère à ce changement dans sa carrière d'acteur une dimension quasi mystique qui fait directement référence à la nouvelle définition du théâtre qu'il a pu développer au contact de Peter Brook.

Il y avait beaucoup de changements en 1968-70 quand j'ai rencontré Peter. Il y avait déjà eu le Living Theatre, *L'Open Theatre*, Jerzy Grotowski, et à ma grande surprise Peter faisait partie de tout ce mouvement. J'en ai pris conscience quand j'ai vu un de ses spectacles ... Parce que, en fait, le C.I.R.T. avait commencé en 1968... Je l'avais vu alors que j'étais un jeune acteur à la Royal Shakespeare Company, et ça m'avait intrigué. J'avais vu la *T.* avec les échafaudages. Je les avais regardés se déplacer. Je n'avais jamais vu ça auparavant. J'ai vu les exercices qu'ils faisaient avant de jouer, je les ai vus s'amuser avec les mots, les mouvements, marmonner. C'est ce qui m'a plu. Et puis, après, j'ai fait ce voyage à moto pour aller voir ma petite amie. A ce moment-là, je ne faisais plus partie de la Royal Shakespeare Company. C'était après ça [le spectacle *T.*], pas à cause de ça, mais plutôt parce que j'avais le sentiment très fort que les choses devaient changer... J'avais cette moto, je faisais un truc monstrueux, je donnais des cours de voile pour gagner de l'argent et je venais de faire un film *Pick Up*. Je l'ai vu récemment. J'avais de longs cheveux noirs et une très longue barbe. Il était évident que quelque chose m'était destiné. J'étais très illuminé. Il ne fait aucun doute que j'étais prêt à rencontrer Peter Brook. C'est amusant de constater à quel point les choses sont déjà écrites. (...). En tout cas, je l'ai rencontré parce qu'une amie à moi, du nom de S.K., jouait dans *AMND*. Je ne le connaissais pas. Même si j'avais

---

<sup>315</sup> Aboubacar est venu en France pour parfaire sa formation d'acteur tout en sachant que ses perspectives d'embauche au Mali étaient extrêmement réduites du fait de la faiblesse de la production locale et des conditions de rémunération.

déjà vu *la T.*, j'avais vu Shigekuni dans *la T.*, en 1968. Il faisait déjà partie du groupe. Mais à ce moment-là, il n'y avait aucune raison que j'aie le [Brook] voir et que je lui demande si je pouvais faire partie de son groupe. Il fallait que j'attende que cela soit possible. Et donc, on a eu une conversation. Une conversation passionnante. Après ça, j'ai eu le sentiment que tout ce que j'avais fait était intéressant. Je n'avais jamais vu les choses comme ça. J'ai donc décidé de partir. Mon père était mort et donc j'étais vraiment triste. Je ne voyais pas ça comme une occasion à saisir. Il m'a demandé si je voulais passer une audition et j'ai pu être auditionné à Paris.

Comme Shigekuni, Soumaoro et Raoul, Ray cherche à trouver un équilibre entre son bien être personnel et une activité professionnelle qui prétend offrir un moyen d'agir sur la société. Le développement personnel de ses comédiens au travers du métier d'acteur est donc bien un élément constant. Bien que le mouvement de rénovation théâtrale prenne, comme nous l'avons vu, des formes très diverses selon les contextes nationaux, l'appartenance à ce mouvement est un point commun aux acteurs membres du groupe des disciples qui les prédispose à intégrer un centre (le C.I.R.T.) dont le motif affiché est la recherche théâtrale. L'étroitesse et la quasi autosuffisance de ce milieu accroît leur socialisation spécifique au métier d'acteur d'avant-garde. Pour reprendre les termes d'A. Strauss, on peut dire que ces acteurs ont partiellement ou totalement abandonné leurs allégeances passées. Ils peuvent à présent coopérer car même s'ils ont une conception différente de l'acte coopératif, ils partagent certains concepts importants comme ceux de la nécessaire rénovation et d'une conciliation entre leur développement personnel et leur implication dans le monde social<sup>316</sup>.

Le groupe initial du C.I.R.T. se constitue ainsi à partir d'un ensemble d'acteurs qui appartiennent au milieu très étroit de l'avant-garde théâtrale de renommée internationale et composé de metteurs en scène comme Jerzy Grotowski, Ellen Stewart ou Jean-Louis Barrault. Au début des années 1970 ou 1980, le fondateur du C.I.R.T. Peter Brook, alors âgé de 45 ans, a déjà derrière lui une longue expérience de metteur en scène international et d'avant-garde. Les tournées de ses spectacles en Europe et aux Etats-Unis lui ont permis de rencontrer et de nouer des liens avec des metteurs en scènes internationaux engagés dans une recherche de rénovation théâtrale. Brook entretient des liens avec Brecht et son Berliner Ensemble, Judith Malina et Jullian Beck avec le Living Theatre, Ellen Stewart avec la Mama à New York, Jerzy Grotowski avec son Laboratoire à Varsovie, ou Luis Valdez et son Teatro

---

<sup>316</sup>Sur la base de travaux empiriques, l'auteur élabore une réflexion théorique et des catégories analytiques permettant de comprendre l'élaboration de l'identité non en termes d'un parcours linéaire mais en termes d'adaptations constantes par rapport à des situations d'interaction changeantes. In STRAUSS, A., L., *Miroirs et masques, op. cit.*, pp. 130 à 178.

Campesino. Au sein de cette élite internationale du théâtre, Brook a lié des contacts étroits avec certains metteurs en scène. Dans les années 1960-70, cela permet aux acteurs de circuler d'une compagnie à l'autre tout en restant dans une même branche du théâtre, celle de l'avant-garde. Informés des activités et des projets de création des uns et des autres, les metteurs en scènes directeurs de compagnies agissent comme des relais pour les acteurs qui travaillent déjà avec eux mais qui sont ainsi susceptibles de continuer à jouer tout en restant dans le milieu de l'expérimentation théâtrale. L'interdépendance entre employeur et employé prend ici la forme d'un « parrainage de carrière »<sup>317</sup> en ce que les metteurs en scènes agissent comme des agents d'acteurs en trouvant des perspectives d'emploi à certains des acteurs avec qui ils ont déjà travaillé. Ce parrainage offre aux acteurs un double avantage. D'une part, il leur permet d'introduire une plus grande régularité dans l'enchaînement des contrats de travail tout en ne remettant pas en question leur implication dans le mouvement de rénovation théâtrale auxquels ils participent. D'autre part, en assumant un rôle dans l'appariement d'acteurs avec d'autres metteurs en scène, les metteurs en scène - employeurs renforcent l'implication des acteurs dans le métier sans que ceux-ci aient à renier leurs positions à l'égard d'une vision « carriériste » de leur engagement professionnel. En effet, ils n'ont pas à s'en remettre aux autres individus qui contrôlent les carrières et que sont agents et des directeurs de casting<sup>318</sup>. Ce milieu partage certains principes de fonctionnement du point de vue des acteurs et de leur travail : un recrutement multiculturel, l'utilisation de techniques corporelles et de l'improvisation dans le travail de répétition, la sollicitation physique du public lors des représentations. Il partage également des pratiques relationnelles peu communes, la collaboration entre metteurs en scène à des expérimentations ou à un même spectacle. Ces éléments constituent la base de la culture commune des acteurs qui ont participé aux débuts du Centre. Dans les années 1980, une nouvelle dimension viendra s'ajouter à un réseau de compagnies engagées dans la recherche théâtrale qui se tarit. L'expression ouvertement politique du théâtre ne semblant plus convenir au public de l'époque, les metteurs en scène choisissent de nouveaux biais pour maintenir le théâtre en liaison avec les préoccupations contemporaines. Pour Peter Brook, il s'agit à présent de faire reconnaître un théâtre africain en expansion dans une Afrique toujours stigmatisée par les problèmes économiques qu'elle rencontre. Le metteur en scène s'attache donc ainsi à présenter des acteurs et dramaturges africains au Théâtre des Bouffes du Nord. Alors que des

---

<sup>317</sup> L'expression utilisée est « career sponsorship » in BECKER, H., S., CARPER, J. « The development of identification with an occupation », *op. cit.*, pp. 289-298.

<sup>318</sup> Pour les metteurs en scène, cela représente un moyen rapide et fiable de toujours trouver des acteurs qui correspondent à certains critères prédéfinis.



metteurs en scène comme Gabriel Garran font découvrir le théâtre d'Afrique francophone, Peter Brook concentre son attention sur le théâtre d'Afrique anglophone. Le metteur en scène se préoccupe tout particulièrement de faire connaître le théâtre d'une Afrique du Sud dont la population noire, qui se bat pour obtenir des droits civiques et mettre fin à l'apartheid, utilise l'art dramatique comme moyen d'exploration et d'exposition de sa situation. Mais le temps n'est plus à la simple dénonciation de l'oppression politique et les textes dramatiques choisis révèlent la richesse ignorée de la vie des Sud-africains noirs. Il faut dire que, dans cette période, le marché théâtral est encore très étroit pour les acteurs noirs car marqué par les types associés aux emplois<sup>319</sup>. L'aspect physique est un élément majeur dans la sélection par types d'emplois. Dans les choix de distribution, bon nombre de metteurs en scènes, de directeurs de casting et d'agents, ont recourt aux stéréotypes en vigueur dans la société car ils partent du principe que le public préfère voir des personnages qui correspondent à ces mêmes stéréotypes.<sup>320</sup> Il est donc plus facile pour un acteur de trouver un rôle dans une pièce avec des personnages noirs, que dans une pièce où il n'est pas prévu de personnage noir. L'existence et l'activation de ces réseaux informels de metteurs en scène de renommée internationale augmentent donc l'interdépendance entre acteurs et metteurs en scènes en réduisant le nombre de chemins pour accéder aux postes convoités. Le recours à ces réseaux ne concourt toutefois pas à réintroduire le « job-matching » ou correspondance de poste dans un marché dominé par le « typecasting » ou sélection par type d'emplois<sup>321</sup>.

---

<sup>319</sup> L'emploi est ici pris au sens d'« ensemble des rôles d'une même catégorie requérant, du point de vue de l'apparence physique, du tempérament et de la sensibilité, des caractéristiques analogues et donc susceptibles d'être joués par un même acteur. » La répartition des rôles entre comédiens sur la base des emplois a connu son apogée au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (par exemple : rôles de jeune femme répartis en emploi d'ingénue, d'amoureuse ou de jeune première ; de femme d'un certain âge en mère noble, duègne ou caractère). La notion d'emploi commandait le fonctionnement d'une troupe servant un répertoire. D'après GOUBERT, G., « Emploi », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. CORVIN, M., Larousse, Paris, 2001, 1894 p., Vol. II, pp. 569-72. Si le terme est aujourd'hui récusé par les comédiens, les processus de sélection des acteurs pour les distributions révèlent que le concept et les critères utilisés dans la typologie des rôles à laquelle il renvoie est toujours d'actualité.

<sup>320</sup> Parmi les attributs physiques régulièrement mentionnés par les directeurs de casting interviewés, on compte les caractéristiques ethniques visibles, la couleur des cheveux (chez les actrices), l'âge, la taille, les cicatrices. In ZUCKERMAN, E., W., KIM, T.-Y., UKANDA, K., Von RITTMAN, J., « Robust identities or Nonentities ? Typecasting in the Feature- Film Industry », *American Journal of Sociology*, March 2003, Vol. 108, n°5, pp. 1018-74, p. 1040.

<sup>321</sup> A la suite des travaux de Faulkner, une équipe de chercheurs dirigée par E. Zuckerman a montré que dans l'industrie du film à Hollywood, pour entrer sur le marché de l'emploi, les acteurs doivent acquérir une solide identité professionnelle (« robust identity ») correspondant à l'une des catégories utilisées par ceux qui contrôlent l'accès aux rôles (agents, directeurs de casting) dans leur sélection par emploi (« typecasting »). Cette identité, ils l'acquissent en confinant leur participation à des films et à des catégories de rôles identiques. Les compétences ou l'appartenance à des réseaux différents et qui sont utilisées dans le processus du « job-matching » (système ou employeurs et employés essaient sans cesse des combinaisons jusqu'à ce que la meilleure soit trouvée) n'ont pas d'importance. En revanche, les acteurs qui ont stabilisé leur position sur le marché augmentent leurs possibilités d'emploi en se libérant progressivement des étiquettes « d'emploi » qui leur sont accolées et en variant les types de rôles dans lesquels ils peuvent jouer. À une solide identité, ils

### Les acteurs noirs dans le monde du théâtre français

C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que les premiers acteurs noirs apparaissent dans les spectacles parisiens. Les rôles qui leur sont proposés sont alors des rôles de clowns ou d'attraction de foire. Habib Benglia est le premier acteur noir à avoir pu jouer de vrais rôles dans des pièces de théâtre. Dès 1913, il joue ainsi dans des pièces de Firmin Gémier ou de Gaston Baty. Le corps de l'acteur est alors utilisé par les metteurs en scène comme incarnation de l'âme primitive figurant les pulsions instinctives de l'homme. Toutefois, certains clichés sont remis en question (comme celui de l'Africain nécessairement féticheur). Jusqu'à la fin des années 1950, la notoriété des acteurs noirs reste totalement liée à leur capacité inhérente à jouer des personnages noirs. Lorsqu'ils ont accès à d'autres personnages, ce sont toujours des rôles d'étrangers dont les caractéristiques ethniques sont physiquement visibles (Mufti, indiens...). Le public est attaché à l'exhibition physique et à la gestuelle de ces acteurs. Pourtant, dès la fin des années 1920, avec l'arrivée à Paris de membres du mouvement de la « Renaissance nègre » et l'émergence d'une intelligentsia africaine, on voit se développer la défense des valeurs nègres (Claude McKay, Aimé Césaire et Léopold Sedar Senghor). Mais les velléités des acteurs noirs se heurtent à l'inertie des mentalités françaises et les rôles manquent. Dans l'après-guerre, la mode des pièces américaines fournit quelques rôles à ces acteurs, mais ils renvoient toujours à une réalité stéréotypée (esclaves, doudous ou prostituées). Ce n'est qu'à la fin des années 1950, que les acteurs noirs se voient confier de plus en plus souvent des rôles qui ne sont pas radicalement définis et même des personnages dont la conscience collective avait fait tout naturellement des Blancs. Le metteur en scène Roger Blin monte *L'invité de Pierre* de Pouchkine puis *Les Nègres* de Jean Genet avec la troupe des Griots (troupe créée en 1956 par le Guadeloupéen Robert Liensol et qui a pour but de susciter un répertoire mais aussi de former les jeunes comédiens afin « de sortir enfin de ce cercle vicieux : pas de rôles valables pour les comédiens noirs parce que pas de comédiens noirs valables – pas de comédiens noirs valables parce que pas de rôles pour les comédiens noirs »). Jean-Louis Barrault et Jean Vilar au TNP sont les précurseurs d'un théâtre où les acteurs noirs jouent des rôles majeurs dans des pièces de répertoire classique (*Le Soulier de Satin, Madame Sans Gêne, Henry VI*). En dépit de ces événements qui laissent à penser que le monde du théâtre français voit à présent dans les acteurs noirs de simples acteurs, la réalité est toute autre et ces acteurs n'ont pas encore accès à des rôles non typés. En 1967, Georges Aminel est le premier acteur noir à entrer à la Comédie-Française. Malgré les rôles du répertoire classique qu'il interprète, il démissionne en 1972 sans avoir pu devenir sociétaire car, sous la pression de la critique, il est remplacé par un acteur blanc dans le seul véritable grand rôle qui lui ait été proposé de jouer au Français, celui d'Œdipe. Les ouvertures sont donc plus symboliques que réelles. Les rôles majeurs du répertoire classique leur restent fermés car trop rares sont les metteurs en scène pour qui la couleur n'est pas un élément d'apparence physique qui influe sur la distribution de ces rôles. Avec son principe de « distribution planétaire » associé à la découverte d'un répertoire non occidental aussi bien qu'à la redécouverte du répertoire occidental classique, Peter Brook fait partie de ces rares metteurs en scène qui font un travail permanent sur les typologies des rôles sans que cela relève ni de la sémantique de la pièce ni de la portée métaphorique des personnages. Alors qu'aujourd'hui, les comédiens noirs qui entrent ou sont déjà sur le marché ont une formation totalement similaire à celle des autres comédiens, les rôles qui leur sont accessibles restent ceux de personnages noirs. De plus, les acteurs noirs font vite nombre sur une scène. Jusqu'à la création,

---

substituent peu à peu une « non-identité ». D'après FAULKNER, R., R., *Music on Demand : composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, New Brunswick, N.J., Transaction, 2003 (1983), 281 p., FAULKNER, R., R., and ANDERSON, A., B., « Short-Term Projects and Emergent Careers : Evidence from Hollywood », *op. cit.*, et ZUCKERMAN, E., W., KIM, T.-Y. UKANDA, K., Von RITTMAN, J., *op. cit.*

en 2003, des « Jennys » (prix créé en l'hommage de l'actrice Jenny Alpha, par la Chapelle du Verbe, le seul théâtre dirigé par un acteur et metteur en scène noir qui ait obtenu une convention d'Etat), aucun acteur noir n'avait encore été récompensé pour son travail.

À leur arrivée en France, Soumaoro et Shigekuni n'ont pas d'attentes spécifiques en termes d'intégration professionnelle sur le marché français. Ils ont un contrat temporaire qui leur permet provisoirement de résoudre leur conflit personnel lié à leur statut en leur permettant de concilier un statut social satisfaisant et leur engagement artistique. Toutefois, comme pour Aboubacar, la participation au C.I.R.T. - C.I.C.T. ajoute une dimension supplémentaire à l'obtention d'un statut favorable. En effet, embauchés pour tenir des rôles majeurs dans la troupe d'un metteur en scène de renommée internationale, les acteurs du Centre ont virtuellement la perspective d'entrer sur le marché du théâtre français. Toutefois, avant d'envisager le rôle de leur participation au C.I.R.T. - C.I.C.T. en termes de carrières, il convient de détailler ce que cette participation signifie du point de vue de construction de leur identité d'acteur. Au partage des éléments de culture commune que sont l'appartenance à un milieu théâtral restreint et élitaire ainsi que certaines méthodes de travail, vient s'ajouter un élément qui va donner une dimension très spécifique au C.I.R.T. - C.I.C.T., à savoir le partage d'un ensemble d'expériences fondatrices d'une histoire commune.

### **C. Du partage des expériences à la constitution d'une histoire commune**

Au moment de la création du C.I.R.T. à Paris, les acteurs qui y participent (Shugekuni et Ray) ne sont pas sollicités pour jouer devant le public parisien. Peter Brook propose, tout d'abord, aux acteurs du Centre de prendre part à un voyage. Cette expérience de déplacement se reproduit sur trois années consécutives. A chaque fois, les acteurs sont libres de prendre part ou non à ces expériences. Le groupe initial demeure néanmoins sensiblement identique. Outre le fait de partager la découverte de pratiques culturelles différentes, les acteurs sont placés dans des situations professionnelles délicates. à une création théâtrale expérimentale qui doit les conduire en Iran. Le spectacle qui justifie la participation au festival de Shiraz repose sur un texte totalement novateur en ce qu'il crée de toutes pièces un langage nouveau (à partir de langues anciennes et de sons spontanés produits dans des situations d'interaction). Selon A. Strauss, la vie d'un groupe est organisée autour de la communication et celle-ci

constitue un élément symbolique d'appartenance<sup>322</sup>. Cette expérience de construction d'un langage, constitue une première étape dans l'organisation du groupe en ce qu'elle signifie le partage des significations au-delà des origines culturelles et sociales des individus qui le composent. L'année suivante, les acteurs se rendent en Afrique saharienne et de l'Ouest, où ils sont amenés à improviser des saynètes devant un public constitué d'habitants de petits villages reculés et à faire en sorte de captiver ce public. Il s'agit, à nouveau, de créer un langage mais cette fois-ci uniquement à partir de situations mimées et non d'expression vocales. Enfin, le groupe se rend aux Etats-Unis. Lors de ce séjour américain, les acteurs prennent part à des actions politiques réelles tout en les considérant comme des situations fictives jouées sur une scène de théâtre.

Pour leur nouveauté (dépaysement), leur difficulté (maintenir un travail théâtral quelle que soit la situation) et leur intensité (des séjours prolongés à l'étranger et la vie en communauté qu'ils imposent), ces expériences ont marqué les esprits de ceux qui y ont pris part. Elles laissent une trace d'autant plus indélébile, que les acteurs les plus anciens dans le groupe ont le sentiment qu'elles sont uniques par les conditions dans lesquelles elles ont eu lieu et parce qu'elles ne pourront être renouvelées. Par le fait qu'elles éprouvent la résistance physique, intellectuelle et émotionnelle des acteurs et qu'elles créent des liens uniques de communication entre les participants, ces expériences sur le long terme ont tout du voyage initiatique, à savoir que les acteurs ont été guidés, pas à pas à mesure de leur progression. Ils ont été intentionnellement placés face à des situations déroutantes par un initiateur qui leur a fourni des réponses, a réorienté leur interprétation et a validé leur progression.

Pour certains, comme Ray, ces expériences initiatiques représentent aussi un passé idéal presque mythifié. Surtout, la narration qu'il fait de ces voyages révèle qu'ils ont permis au metteur en scène d'acquérir le statut de guide des consciences à travers des expériences qui ne relèvent plus du tout du théâtre mais qui sont pourtant perçues comme telles par les acteurs qui y ont pris part. Il est intéressant de constater que, dans la bouche de Ray, la narration de

---

<sup>322</sup> En s'intéressant aux relations de la personne au groupe et non à la structure de celui-ci, A. Strauss souligne le rôle essentiel du langage dans l'identité. Reprenant la définition de John Dewey, qui dit que le langage « force un individu à adopter le point de vue d'autres individus, à voir et à s'informer à partir d'un point de vue qui leur est commun parce qu'ils participent ou sont 'parties prenantes' dans une entreprise collective » et que « le son physique acquiert son sens dans et par l'usage fonctionnel de l'ensemble de la communauté », le sociologue en déduit que la terminologie étant un élément constitutif fondamental des groupes, ceux-ci sont des faits symboliques et non matériels. In STRAUSS, A., L., *Miroirs et masques, une introduction à l'interactionnisme*, *op. cit.*, pp. 156 -158.

ces expériences entre vie réelle et fiction, prend elle-même la forme d'une fiction. Ray déroule devant nous le synopsis d'un film avec présentation du décor avant le début de l'action.

Partout où nous sommes allés, les choses ont disparu. Nous sommes allés en Afghanistan, et l'Afghanistan que nous avons vu quand nous avons tourné *RADHR* a disparu. Il a disparu à tout jamais. L'Iran aussi. L'Afrique, l'Afrique que nous avons vue a disparu.

[Etiez-vous au courant de ces projets de voyage quand vous êtes arrivé au C.I.R.T. ?]  
Non ! Je n'en savais rien. Je ne connaissais pas ces endroits. Je ne savais pas que je les verrais et je ne savais pas qu'ils disparaîtraient.

[Aviez-vous connaissance de ces projets de voyage, lorsque vous êtes arrivé?]  
Non! Je n'en savais rien. Je ne connaissais rien de ces endroits. Je ne savais pas que je les verrai et je ne savais pas que, d'une façon ou d'une autre, ils disparaîtraient. Je ne savais pas que de telles cultures existaient. Je ne peux pas te dire à quel point j'étais innocent. Il a fallu que quelqu'un à l'instinct extraordinaire rende cela possible. Tu vois, je comprends maintenant que c'était cette école.

[ Est-ce que ce sont les mêmes personnes qui ont fait parti de ces voyages ?]  
À peu près, oui. La même compagnie en tout cas, avec quelques changements individuels. Tous ceux qui sont allés en Iran ne sont pas allés en Afrique. Mais l'intensité de l'expérience crée automatiquement l'intensité des relations car nous étions guidés de façon à ce quelque chose de passionné se produise entre nous. En Afrique, nous étions tout le temps ensemble. Il y a eu des événements étranges, des choses merveilleuses, étranges, d'une nouveauté terriblement excitante. Et tout cela nous l'avons partagé. Je ne pense pas que quiconque vous ait dit que nous vivions toujours dans l'harmonie. Nous ne sommes jamais sentis obligés de nous aimer les uns ou les autres. Nous avons juste fait des choses ensemble qui étaient très exigeantes, très inhabituelles, souvent difficiles et qui nous ont apporté beaucoup de satisfactions. En vérité, c'est l'association de toutes ces personnes qui a changé l'expérience. Et la possibilité permanente d'un échange très riche. Puis nous avons traversé l'Amérique où je n'avais jamais été. Nous avons démarré en Californie. Je me souviens de San Juan Baptista, qui est un lieu de tourisme parce que ça représente l'Old West et qu'il y a un vrai sheriff et une véritable véranda en bois où l'on peut s'asseoir dans une chaise à bascule et siroter un verre de whisky. Il y a des cow-boys qui portent des bottes à éperons. Et dans ce même décors, on voit aussi des Mexicains. C'est une ville très attrayante, utilisée pour le tournage de films et où Luis Valdez a pu créer son Teatro Campesino. Une autre aventure magnifique, très engagée politiquement. Politiquement et théâtralement politique. Et donc là, nous avons appris à improviser face à une situation réelle. Par exemple, nous avons improvisé à la limite

d'une vaste propriété dans le désert où les Mexicains travaillaient dans des vignes, surveillés par ces gros bras du Syndicat des routiers. Des hommes d'extrême droite, très dangereux qui protégeaient les propriétaires du terrain de façon à ce qu'ils puissent cultiver et vendre leur vin. Nous étions avec les Mexicains, nous essayions de les persuader de quitter les vignes parce qu'ils faisaient du tort à la grève. Nous n'avions pas le droit de nous approcher trop près sinon les routiers nous auraient frappé avec leurs bâtons. C'était ça l'exercice. Il fallait jouer très vite et très clairement de façon à envoyer le message aux ouvriers et à les faire réfléchir sur la portée de leur action contre la grève<sup>323</sup>.

Sous l'impulsion du metteur en scène, la simple nouveauté et l'exotisme de la situation sont transformés en événement exceptionnel car les multiples expériences de participation à la vie quotidienne d'individus différents sont associées à une application professionnelle. Parce qu'elles ont été vécues par un nombre suffisant d'acteurs qui sont restés membres du C.I.R.T. bien au-delà de la période à laquelle elles se sont déroulées, ces expériences personnelles et professionnelles se sont constituées en histoire commune<sup>324</sup>. Si tous les acteurs engagés dans le premier voyage n'ont pas nécessairement pris part aux voyages suivants, à la fin de cette période de trois ans, 12 acteurs avaient participé à l'ensemble des expériences et 7 demeuraient encore au C.I.R.T. lorsque celui-ci s'installe au Théâtre des Bouffes du Nord et devient le C.I.R.T. – C.I.C.T. Cette histoire n'est pas seulement exclusive aux plus anciens des disciples car ces souvenirs n'appartiennent qu'à ceux qui ont pris part à ces expériences. Elle ne peut être partagée par d'autres acteurs et ce pour deux raisons. D'une part, à la fin de ces voyages, le travail au Centre s'oriente vers d'autres expériences menées principalement dans un contexte francilien. D'autre part, les lieux où se sont constitués ces souvenirs n'existent plus. Enfin, au groupe des disciples du début, viennent s'adjoindre quelques acteurs français qui participent au premier spectacle dans ce lieu, *Timon d'Athènes*, en 1974. Toutefois, jusqu'à la création du spectacle du *Mahabharata* en 1985, le nombre d'acteurs ayant pris part aux voyages reste plus important que le nombre des nouveaux acteurs<sup>325</sup>. Mais surtout, l'expérimentation théâtrale se poursuit sous des formes qui permettent également à ceux qui n'ont pas pris part aux voyages de s'intégrer dans le groupe. Le metteur en scène est préoccupé par l'idée de constituer un « esprit d'équipe » et multiplie les activités qui permettent à ces acteurs venus de tous horizons d'avoir le sentiment de faire partie d'une

---

<sup>323</sup> Traduction CB. Les expressions entre guillemets sont en français dans l'entretien original.

<sup>324</sup> STRAUSS, A., *Miroirs et Masques*, op. cit., p. 186

<sup>325</sup> Coleen Mall, Sarah Glizenstein, Kostas Durnas, Ray Burgess, Cathy Moore, Thomas Froissart et Shigekuni Honda sont les 7 acteurs ayant participé aux voyages. Raoul Chénabi et Martin Lamarthe sont deux des Français qui viennent s'adjoindre au groupe en 1974.

même troupe et qui les initient en même temps à de nouvelles pratiques (dans leur formation et lors des répétitions, les acteurs français ne sont pas habitués à l'usage de l'improvisation comme technique du travail d'acteur). Shigekuni, qui a connu à la fois la période des voyages et les premières années de travail au TBN – C.I.C.T., établit un lien direct entre les formes de travail dans ces deux contextes. À défaut de populations exotiques non habituées au théâtre occidental, les acteurs se produisent devant des publics définis par les directeurs du C.I.C.T. comme étant vierges d'expériences spectaculaires (enfants, personnes handicapées, détenus).

Pour Timon d'Athènes, on commençait par des exercices physiques. Puis, des improvisations. D'abord Peter avait besoin de construire un esprit de groupe. Donc on a fait des improvisations, on a visité des écoles pour faire des improvisations. Pour retrouver ce qu'on avait fait pendant 3 ans, du théâtre vivant. A cette période, le théâtre était très conventionnel, le texte d'abord et tout ça. Pendant 3 ans, on avait fait que ça, faire des improvisations devant toutes sortes de publics. Certaines personnes avaient déjà eu cette expérience mais les comédiens français, pas du tout. Donc, il fallait développer quelque chose ensemble.

Ateliers, séances d'improvisations, animations de quartier, les acteurs sont sollicités sous une multitude de formes pour tester leur travail devant des publics différents avant les spectacles donnés au Théâtre des Bouffes du Nord. La multiplication de ces formes de représentation hors du théâtre permet également au metteur en scène de varier les ressorts de mobilisation pour les membres du groupe. Comme l'a montré E. Lyon, plus on a affaire à des acteurs d'origines variées, qui ne partagent pas les mêmes conventions théâtrales, plus il est nécessaire d'allonger la durée des répétitions afin que les participants puissent trouver un terrain d'entente. Toutefois, il existe un risque de moindre implication dans l'allongement de cette durée<sup>326</sup>. Engagés dans de très longues répétitions (plusieurs mois) dont le but est de permettre de trouver les termes d'un travail commun, les acteurs du C.I.C.T. sont soumis au risque de perdre leur motivation. Afin d'éviter que la durée des répétitions n'émousse l'enthousiasme des membres de Centre et de toujours solliciter leur attention, le metteur en scène propose des activités très mobilisatrices car condensées dans le temps et variées dans les lieux et les contextes (institut pour jeunes handicapés moteurs, prison)<sup>327</sup>. Même sans se

---

<sup>326</sup> LYON, E., J., *Behind the Scenes : the organization of Theatrical Production*, op. cit., pp. 158-161.

<sup>327</sup> Comme nous l'avons vu en première partie, cet ensemble d'activités est justifié auprès des instances de financement (à travers les rapports d'activité du Centre) par le fait qu'elles visent des populations identifiées par

déplacer, les acteurs sont également amenés à côtoyer d'autres univers. La présence même d'acteurs de diverses origines conduit à des échanges de pratiques entre comédiens. Mais ils sont également sollicités pour animer des stages auprès d'enfants ou de comédiens extérieurs au C.I.C.T. . Par ailleurs, d'importants moyens sont dépensés afin de permettre aux acteurs de s'immerger dans l'univers décrit par un spectacle (abondance de matériau ethnographique pour une pièce tirée du récit d'un anthropologue, voyages en Inde pour la création d'une épopée indienne). Toutes ces activités étant conduites avec un même groupe d'acteurs, celles-ci participent de la construction de leur histoire commune. Elles créent également un lien très fort entre les disciples et le lieu et l'on observe chez eux une réelle identification au Théâtre des Bouffes du Nord. Celle-ci bien sûr repose sur une fréquentation régulière inscrite dans une très longue durée mais aussi sur la notoriété dont le théâtre bénéficie. En effet, même si ils fréquentent un théâtre depuis de nombreuses années, il est plus facile à des acteurs de s'identifier à un lieu dont ils savent qu'il est apprécié du public qu'à un espace qui ne suscite pas d'intérêt particulier. Par ailleurs, l'équipe de direction a fortement joué dans le sens de cette assimilation. Partant de l'objectif de faire du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. un espace de rencontre entre les acteurs et le public, elle a mis en place tout un ensemble de dispositifs matériels qui ont favorisé ce rapprochement et que nous avons pu voir en première partie. Pour les disciples, l'appropriation de l'espace spécifique des Bouffes du Nord, s'est faite selon un long processus qui a suivi les modifications architecturales du lieu lui-même. Les premiers acteurs à avoir fait partie du C.I.C.T. ont connu le bâtiment alors qu'il était encore à l'état de ruine et que l'eau ruisselait par le plafond béant. Bien qu'il y ait eu une période où le travail du groupe n'ait pu se faire au sein même du théâtre, l'ensemble des répétitions et spectacles ainsi que bon nombre des ateliers ont eu lieu au centre du seul espace viable, c'est-à-dire, la salle sphérique surplombée des balcons et d'une coupole aux volutes de métal<sup>328</sup>. Le fait d'avoir contribué à ressusciter un ancien théâtre délabré ajoute une valeur positive au travail du C.I.C.T. et des acteurs. Pourtant, le lieu n'est pas facile à appréhender pour les acteurs et ce n'est qu'avec une longue pratique qu'ils parviennent à maîtriser les difficultés liées à son architecture. Celle-ci contingente de manière forte le style de jeu tant du point de vue du positionnement des acteurs sur l'espace scénique que du point de vue de l'utilisation de la voix. Elle offre également l'avantage de pouvoir exploiter des pratiques éprouvées au cours des voyages et qui ont montré leur efficacité dans la grande variété de

---

la politique culturelle comme les nouvelles cibles du travail théâtral. Le ministère soutenant activement toute démarche théâtrale en direction de ces populations.

<sup>328</sup> Les travaux étant trop importants pour permettre la présence des acteurs, ceux-ci ont souvent répété dans l'appartement de Peter Brook



contextes différents suscitée par les voyages. Shigekuni nous raconte comment s'est faite cette transposition.

Pendant 3 ans, on a fait beaucoup de « carpet show » [spectacles avec tapis]. Ça veut dire que la première ligne du public et la scène se trouve au même niveau. Les comédiens se trouvent au milieu du public, ce ne sont plus des comédiens, c'est spécial. Au Bouffes du Nord, la scène s'était déjà effondrée donc la question était de savoir comment on peut faire une forme de « carpet show » ? Sur 3 côtés, car 4 côtés c'est trop difficile pour jouer. Donc, pour Peter, c'était intéressant. C'était ça ou un théâtre normal au milieu du Centre Pompidou où il faut construire de trois côtés avec gradins. Mais il a transformé ce théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle à l'italienne pour lui donner la forme de ce « carpet show ». C'est intéressant pour le public d'orchestre de voir comme ça, mais en même temps, c'est difficile pour les comédiens de contacter le public du 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> balcons. Quand la scène est surélevée, à ce moment-là, le niveau des yeux correspond au premier balcon. Mais comme on joue en bas, la question était de savoir comment contacter le premier et le deuxième balcon. Et c'est toujours difficile.

L'époque est à l'exploration de la proximité physique avec les spectateurs et les acteurs sont incités à intégrer physiquement le public dans les représentations ce que permet une scène sans proscenium et où le plateau est avancé au milieu du public. Avec sa longue expérience de l'art dramatique et du C.I.C.T., Shigekuni renvoie ces pratiques d'intégration physique du public dans le cours du spectacle à une période figée dans le temps, aujourd'hui révolue, et qui correspondait à une des façons développées par les metteurs en scène de concevoir le rôle du public dans la représentation.

Il y a beaucoup de formes de relations. Il y a 30-35 ans, on touchait le public, on parlait au public, on amenait le public sur scène. Ça, on l'a fait. L'autre forme, c'est comment on peut faire un espace sur scène où l'imagination du public peut entrer. Parce que si tu envoies toutes les informations de caractère, de situation au public, à ce moment-là, il devient passif. A ce moment-là, il n'y a pas de contact, les comédiens ne se battent plus. Donc, ce n'est pas moi qui montre, mais qui emmène le public quelque part et le public regarde, il sent. Ce n'est pas moi qui donne l'émotion. Je ne suis qu'un passeur.

Ces pratiques ne sont plus celles qui sont en usage aujourd'hui et ont été largement abandonnées car la place des spectateurs dans le spectacle a été depuis redéfinie par les

personnes engagées dans la création des spectacles. Le comédien ne doit plus susciter physiquement le spectateur mais chercher à conserver son attention en sollicitant sa participation mentale. La disparition de la participation physique s'est accompagnée de l'abandon d'autres formes de participation dans des théâtres de grande renommée et qui concourraient à modifier les tâches classiquement dévolues aux comédiens. Ainsi au Bouffes du Nord, et de son ouverture jusqu'au milieu des années 1980, les acteurs étaient également amenés à assurer des animations auprès de jeunes enfants et à sortir du rôle d'acteur en représentation pour devenir animateur, clown, pédagogue. Comme lors des voyages, il s'agissait pour les acteurs, de tester leur travail sur des publics différents en se plaçant dans une situation qui les oblige à se montrer réactifs et à toujours improviser afin de ne pas rentrer dans la routine. Ces pratiques n'ont également plus cours aujourd'hui. A côté de ce rapprochement des acteurs avec le public dans et hors de la représentation, la direction a suscité d'autres manières d'entrer en contact avec le public en supprimant les autres barrières classiques qui isolent l'acteur du spectateur et en multipliant les zones de contact. Ainsi, acteurs et public empruntent-ils les mêmes voies d'entrée dans le théâtre. Parce qu'il donne aussi bien accès à la salle qu'aux loges, le couloir circulaire est l'un des lieux de rencontres possibles. Certains acteurs y attendent ainsi souvent des proches ou des connaissances ou s'en servent pour venir observer les spectateurs avant le début de la représentation. Mais à partir de 1982, le lieu privilégié de contact entre les acteurs et les spectateurs en dehors du spectacle devient le café. Ray n'est pas le seul à utiliser le café ou les couloirs pour « sentir » le public.

[Parlant du public] Bien sûr au début, c'était des gens que je ne connaissais pas. Des gens très gentils. Et surtout, on se rencontrait au café parce que c'est le lieu par lequel on arrive. C'est un endroit assez petit. On a le temps de parler aux gens [le public]. Et puis, pendant les productions, on nous a fortement encouragés à venir derrière l'orchestre et à regarder la pièce depuis cet endroit. Avec toutes ces années, cela a créé un lien très fort. Ce n'est pas du tout habituel. Dans le théâtre où je jouais récemment, on m'a fait quitter le couloir simplement parce que j'étais venu chercher des amis, que je voulais vérifier qu'ils avaient leurs billets. Ils sont venus comme ça et m'ont dit que je n'avais pas le droit d'être là. « C'est mal vu par les collègues » parce que c'est leur mystère. C'est comme, je déteste traîner dans les loges. Je ne supporte pas le maquillage. Je ne supporte absolument pas. Et j'aime voir les gens [les acteurs]. Quand un acteur entre en scène et que je vais reprendre le rôle, c'est bien de le regarder au début. C'est un métier très délicat. Les acteurs sont toujours très sensibles et très fragiles.

Le passage, même éphémère, par le café leur permet de jauger les spectateurs. Mais, chacun a sa manière pour le faire et Shigekuni, par exemple, préfère rester une ombre furtive dans le couloir, et voir sans être vu et reste. En dépit des incitations de la direction artistique, le café n'est pas pour tous les disciples, un lieu privilégié de rencontre ou de passage obligé. Raoul aime se rendre au café avant et après le spectacle mais pour y discuter avec des amis ainsi qu'avec le personnel qu'il y rencontre. Aboubacar, s'y rend avant le spectacle pour y prendre un thé au miel et faire des mots croisés auxquels il fait participer les quelques membres du personnel présent. Shigekuni et Soumaoro lui préfèrent l'intimité des avant-loges pour y recevoir un public qui est restreint à des amis ou connaissances.

Après le spectacle, Soumaoro reçoit M. A., le précurseur du cinéma africain. Il le présente à tous comme celui qui l'a lancé au cinéma. C'est avec lui, qu'il a fait ses 1<sup>er</sup> et 2<sup>o</sup> films. Présentation à l'Africaine, avec échange de nouvelles sur la famille qui permet de se situer par rapport à une parentèle. Sotigui me fait s'asseoir à côté de lui, et m'introduit auprès de M.A. comme une amie de Sony Labou Tansi qu'ils ont tous deux connu.

*Notes d'observation, 31 mars 2001*

L'ensemble des activités mises en places par le metteur en scène Peter Brook pour favoriser le rapprochement des acteurs avec le public est vécu par ceux-ci comme des tâches qui requièrent une mobilisation et une présence constantes de leur part au sein du C.I.C.T. L'effort de disponibilité et d'implication que cela nécessite de la part des disciples est doublement compensé. D'une part, par le fait qu'ils ont le sentiment d'avoir été choisis pour faire partie des quelques rares acteurs à pouvoir participer à des expériences innovantes. D'autre part, alors qu'ils avaient déjà volontairement délaissé le théâtre conventionnel, ils ont trouvé un écho à leur démarche vers un théâtre qui satisfasse leur besoin de développement personnel. Le fait que le lieu soit également inédit, isolé et que le travail se fasse à huit clos concourt à renforcer le sentiment d'appartenance à un groupe d'élus. Pour les disciples, le Bouffes du Nord devient « leur théâtre » et ils y passent parfois bien plus de temps que ne le requiert leur participation à un spectacle.

Comme à l'accoutumée, Soumaoro passe par le bureau de location. Il dit bonjour et vient prendre des nouvelles des personnes qui y travaillent. Aujourd'hui, avant le spectacle, il reçoit de jeunes comédiens à l'accent britannique dans sa loge. Il sélectionne des acteurs pour son prochain spectacle.

Comme on l'a vu, l'histoire commune qui lie les disciples au C.I.C.T., en tant que lieu de travail, est d'autant plus forte qu'elle s'est inscrite dans une longue période qui s'étend sur plus de trente-cinq ans pour les plus anciens. Elle crée des liens très forts qui, pour des personnes déracinées, sont proches des liens familiaux tout en restant réservés à un contexte professionnel spécifique. Mais surtout, du fait de la stabilité et de la longévité du C.I.C.T. qui constitue leur lieu de travail principal, les disciples ont développé une forme de vie et de travail distincts. Pour reprendre les termes d'E.C. Hughes, ils ont partagé « une existence en partie commune, avec un minimum d'isolement par rapport aux autres, une même position dans la société et peut-être un ou deux ennemis communs »<sup>329</sup>. On peut donc dire, que, au même titre que certains sous-groupes ethniques, religieux ou professionnels, les disciples se sont constitués une culture. Ce sont les éléments constitutifs de cette culture que je vais mettre en relief, à présent. Pour ce faire, je m'attacherai à détailler les conceptions qu'ils développent sur eux-mêmes et leur métier ainsi que sur la manière dont ils conçoivent les interactions avec le reste du monde du théâtre sous l'angle plus particulier des carrières.

## **II. La Voie du Théâtre**

Les adeptes du C.I.C.T. ont développé un système de croyances communes dont l'élément extérieur est la référence constante aux notions d'« absolu », d'« invisible » et d'« esprit » utilisées afin de décrire différents aspects de leur travail. Ces notions ne renvoient pas uniquement au domaine lexical conventionnel du religieux. Bien que les adeptes s'en défendent, la culture commune qu'ils ont développée repose sur le partage d'une tradition qui, nous le verrons, a toutes les caractéristiques d'une religion. Parce que ces croyances s'inspirent de ou sont comparables à la vision du monde développée par les taoïstes et qu'elles agissent sur la définition que les acteurs ont de leur travail ainsi que du type d'interactions qu'il convient de rechercher dans l'accomplissement des tâches nécessaires à leur métier, on peut dire que, pour les disciples, le théâtre est une Voie<sup>330</sup> spirituelle. Je

---

<sup>329</sup> In BECKER, H., S., *Outsiders, op. cit.* p. 104.

<sup>330</sup> Le terme de « voie » renvoie principalement à l'un des sens du mot chinois « Tao », à savoir, une route, un chemin. Toutefois, dans le contexte spirituel des textes fondateurs du taoïsme, le terme renvoie aussi à la notion

commencerais par décrire le besoin de quête personnelle que partagent les adeptes du C.I.C.T. avant de détailler la manière dont celle-ci modèle leur conception des relations avec le metteur en scène ainsi que leur travail d'acteur.

### **A. L'harmonie et la force de l'invisible**

Comme nous l'avons vu à travers la description des parcours individuels et de formation, à leur arrivée au Centre, les disciples étaient tous en quête d'une nouvelle approche du théâtre qui s'inscrivait dans une attitude générale de remise en question du fonctionnement de la société dans laquelle ils vivaient. Pour certains, comme Shigekuni, le théâtre était intimement lié à une interrogation d'ordre philosophique sur la manière de concilier recherche personnelle et engagement politique dans sa vie privée et professionnelle. Après quelques années au C.I.R.T., Shigekuni en est venu à penser qu'il trouverait la solution à la frustration qui naissait de son incapacité à relier ces deux attitudes, en menant une recherche spirituelle.

Après 3 ans de recherche, heureusement j'avais l'argent nécessaire et donc je pouvais me concentrer sur la recherche intérieure. Qu'est-ce que ça veut dire ça. Avant j'avais cherché par la philosophie, mais, à cette période, j'ai commencé à chercher par l'activité, par le mouvement, la voix, le corps pour ma recherche intérieure. Ça veut dire une activité physique, les manifestations politiques et tout ça mais autrement. Artistiquement j'avais besoin d'autre chose. J'aurais pu choisir les arts martiaux, mais, en fait, je me suis intéressé aux religions.

[Est-ce que parmi les autres membres du groupe il y avait des personnes qui avaient aussi une recherche comme ça ?]

Ça il faut leur demander. Je ne sais pas. On n'en parlait pas.

[Que pensez-vous avoir apporté au C.I.C.T.] ?

C'est très important pour moi ce que j'ai appris de Peter Brook, c'est qu'il n'y a pas de... rien n'est définitif. Bon ou mauvais, ça n'existe pas. Le jugement existe mais la manière de penser n'est jamais *right or wrong* [juste ou fausse]. Il n'y a pas une seule façon de penser. Il y a toujours une autre solution. Mais il n'y a pas non plus de forme. Donc, dès qu'on décide, ça doit être ça. Il n'y a plus de vie. C'est mort et on devient autoritaire ou professeur. Dans le travail, il peut toujours y avoir de multiples voies, de multiples directions. Donc, il n'y a pas d'absolu. C'est comme dans la vie. Mais en

---

de Vérité ultime. La voie ne peut être appréhendée par l'esprit discursif. La voie est une réalité suprême qui transcende les modalités sensibles et non sensibles de l'être, mais que l'on connaît par l'expérience qu'en donne la pratique de la vertu. Par extension, le tao ou Voie, est devenu l'art de mettre en communication les puissances sacrées et les hommes. D'après, *Dictionnaire Ricci de caractères chinois*, Instituts Ricci, Desclée de Brouwer, Paris, 1999, 2337 p., pp. 1802-1803.

même temps, pour accepter qu'il n'y ait pas d'absolu, il faut beaucoup de courage. Donc, il faut dépasser la vie, les arts, le quotidien... Si on peut trouver quelque chose d'absolu, d'invisible, à ce moment là, on peut accepter tous les phénomènes qui bougent. Si chaque personne peut trouver quelque chose d'absolu, très profondément en soi, à ce moment-là, on peut accepter tous les phénomènes qui changent. Mais, parce que les gens n'ont pas d'absolu, ils créent la morale, l'autorité, les méthodes, sinon il y a des angoisses, des peurs. Mais ce phénomène d'où vient-il ? On doit trouver une force intérieure ou sentir quelque chose qui vient de loin. Je ne sais pas ce que c'est ? Si on peut sentir cette force, on peut accepter qu'il n'y a rien d'absolu.

[Est-ce que les comédiens avec lesquels vous avez travaillé sont préoccupés par ça ?]

Nous n'en parlons jamais. Vous savez, nous parlons de travail. Mais tout le monde reconnaît que [Peter Brook] est un génie ! [rires]

[Cette quête de l'absolu, c'est ça la recherche spirituelle ?]

Si pour certains c'est nécessaire. Ça peut être une recherche spirituelle. Pour d'autres, ça peut être différent. Moi, je n'ai pas trouvé l'absolu. J'aimerais bien.

Imprégné de culture japonaise, Shigekuni sait bien qu'il n'y a pas de distinction entre la recherche spirituelle auprès des moines bouddhistes qu'il a fréquentés et la pratique d'un art martial dont le véritable objectif reste l'acquisition de techniques favorisant le passage d'une énergie qui animerait l'univers tout entier et qui permettrait d'être en harmonie avec ces forces<sup>331</sup>. Au fil des siècles, les Japonais sont d'ailleurs passés maîtres dans la possibilité d'établir un lien entre les hommes et les puissances sacrées par l'entremise de la ritualisation de gestes de la vie quotidienne ou professionnelle (Voies du Sabre, du Thé, du Nô, etc.). Le témoignage de Shigekuni nous apprend plusieurs choses sur la mise en place d'une culture commune aux membres du Centre. Il révèle, tout d'abord, que le travail auprès du metteur en scène Peter Brook permet de substituer des critères classiques d'évaluation du jeu du comédien par de nouveaux critères. Pour les disciples, la relation des acteurs au spectacle, c'est-à-dire la justesse de leur jeu, n'est plus définie en fonction de jugements de valeur classique (« bon » ou « mauvais »), mais en fonction de leur capacité à accéder un état de conscience qui permet à l'acteur de faire passer les énergies qui lui permettront d'être en harmonie avec le personnage dans la situation. Lorsque Raoul exprime sa vision du travail de l'acteur, celle-ci est totalement pénétrée de certains principes fondateurs des voies d'accès à la « conscience de soi » développées dans les courants mystiques des grandes religions (c'est-à-

---

<sup>331</sup> Bien que ceci soit littéralement la philosophie guidant la pratique de l'aïkido (voie du souffle harmonieux), elle sous-tend initialement d'autres arts comme le karaté, le kyudo, le judo etc., mais aussi des voies situées en-dehors des arts martiaux comme la Voie du Thé fondée au XVI<sup>e</sup> siècle par Sen Rikyu (1522-1591) ou la Voie du Nô, créée par Zeami Motokiyo (1363-1443) au XIV<sup>e</sup> siècle.

dire, la recherche individuelle de la vérité par la pratique du vide) mais aussi de la vision de Peter Brook sur la question du rôle sacré du théâtre.<sup>332</sup>

Avant, c'est expérimental. Le vrai travail de l'acteur commence avec les gens. Pour pouvoir penser, il faut vider. Et si l'on ne vide pas et qu'on impose, on perd de la nuance. Il faut partir d'un vide et ce vide se remplit au fur et à mesure de la représentation. Sinon, ce n'est pas dans la bonne énergie. Si ce n'est pas dans la bonne énergie, c'est pas dans la bonne nuance. Donc, là on parle tous les deux dans un endroit... Si je me mettais à crier maintenant, ça serait ridicule. Ça vous ferait peur... [mes petits rires] Et si vous rigolez trop fort, je dirai mais pourquoi elle rit ?

[Par rapport justement avec ce que vous avez ressenti, est-ce que ça marche mieux justement avec certains, dans cette approche ?]

C'est pas une approche comme un résultat. C'est un processus interne pour parvenir à remplir suffisamment... Ce qui convient au bon moment. Ça c'est juste. Alors on ne dit pas : « il joue tellement bien ! » Quand je suis au théâtre, que je vois des acteurs, ils sont absolument justes. On peut pas dire ; un tel aurait fait beaucoup mieux ou beaucoup moins fort. C'est très intéressant pour un acteur de ne pas être que dans la beauté. Il faut qu'il soit dans la beauté et dans la merde. Mais, dans le même temps.

Pas un jour, merde que merde et un jour que merveille. Mais, d'être exactement dans les deux. Comme dans la vie, la merde et aussi la beauté, et si c'était pas là, ça serait une horreur, on ne pourrait pas vivre. C'est bien d'avoir des expériences, très, très belles, magnifiques, extraordinaires. Mais c'est bien aussi d'avoir des expériences très, très difficiles... D'avoir une recherche très, très complexe, et puis après subitement, on fait une pièce sur les boulevards. Ben, avoir des expériences de la recherche comme chez Grotowski, que j'ai admiré profondément, c'était un homme merveilleux. Et des expériences légères et moins légères, fait qu'on peut arriver à s'enrichir quand on fait du théâtre de boulevard. C'est pas péjoratif quand je dis boulevard. Disons, théâtre léger, théâtre bourgeois, voilà. Non, pas exactement dans ce schéma, mais enfin avec des clichés semblables, voilà. Avec des choses entendues... Genre, un couple en ménage...

Leur appartenance au C.I.R.T. - C.I.C.T. conduit donc les disciples à redéfinir le rôle de l'acteur et de la représentation théâtrale en général. L'acteur devenant le « passeur »<sup>333</sup> des « forces invisibles » et permettant ainsi aux spectateurs de participer à une forme d'expérience religieuse collective. On a là une redéfinition collective des interactions théâtrales en termes

---

<sup>332</sup> Dans un article, le metteur en scène souligne le besoin actuel d'une expérience religieuse collective. Pour lui, le théâtre permet à un dieu invisible de prendre corps dans celui de l'acteur. Mais même divinisé l'acteur reste homme mêlant « le sacré et la boue ». BROOK, P., « La Merde et le Ciel », *Le Théâtre*, cahiers dirigés par Arrabal, Christian Bourgois, Paris, 1968, pp. 13 à 19.

<sup>333</sup> Terme utilisé par Shigekuni plus haut.

de relation ésotérique. Les récits des disciples nous renseignent sur le fait que la recherche personnelle, si elle est de fait partagée par tous, ne fait pas l'objet d'une publicité auprès des autres membres du C.I.C.T.. Le secret qui entoure la recherche personnelle est davantage dû à la prise de participation à un mouvement spécifique, le mouvement Gurdjieff, qu'au fait qu'il s'agisse d'un travail personnel. Les manifestations extérieures sont l'adaptation ou la mise en scène, par les disciples, de textes de référence dans les grandes traditions religieuses et philosophiques (textes de maîtres du bouddhisme comme Milarepa, grands mythes grecs comme Œdipe ou Antigone de Sophocle, textes de maîtres soufis tels que Jalâl Ad-Dîn Rumi, Farid Ad-Dîn Attar ou Hampaté Bâ). En dépit de ce travail sur les textes fondateurs liés à une tradition religieuse spécifique, la conception développée par les disciples de la place de l'homme dans l'univers et de ses interactions avec l'invisible ressortit davantage au Taoïsme<sup>334</sup> et rejoint surtout la philosophie du mouvement spirituel Gurdjieff dont Peter Brook a suivi les enseignements de certains disciples directs. Mouvement dont il est, sans doute devenu lui-même un des guides. L'étude des textes fondateurs des grandes religions institutionnelles ainsi que l'expérimentation personnelle de pratiques mystiques en usage dans celles-ci fait d'ailleurs partie de la démarche nécessaire à l'éveil des consciences recherché par les adeptes du mouvement.

En dépit de leur croyance en l'existence d'un niveau d'existence spirituelle, les adeptes refusent de parler de religion. Trois raisons à ce refus. Tout d'abord, dans leur quête personnelle, l'accent est mis sur la recherche d'une expérimentation par soi-même de la présence d'une force extérieure. Or la notion de religion est liée pour eux à l'idée d'un dogme contraignant, d'une orthodoxie structurée qui fixe les cadres de la perception spirituelle et empêche chacun d'expérimenter individuellement cette présence. Ensuite, parce que dans la culture commune partagée par les disciples, les religions sont vues comme des institutions

---

<sup>334</sup> Taoïsme et confucianisme ont pour source de vieilles croyances nationales, mais diffèrent par l'orientation de la spéculation pratique. Le Taoïsme est un mouvement de pensée surtout connu à travers les nombreuses œuvres écrites que le mouvement a produit (Lao-tseu, Tchouang-tseu et Lie-tseu) mais qui ne peuvent être comprises que si l'on rapporte les idées exprimées aux pratiques religieuses auxquelles elles correspondent. L'enseignement des philosophes taoïstes était tout ésotérique. Les maîtres se taisaient devant les étrangers, enseignaient par paraboles et anecdotes semi-historiques. Ils méprisaient les devoirs sociaux et valorisaient les disciplines techniques. Le point central de la philosophie est que l'homme participe à l'*Ordre Universel* ou *Tout*. Celui-ci est une *Réalité*, le *Premier Principe*, et est considéré comme une *puissance de réalisation* qui se matérialise par l'harmonisation des contraires. Ils s'interdisent de la définir. L'idée centrale est celle d'un continu cosmique dont l'existence permet les actions d'esprit à esprit. L'extase (qui s'obtient par des procédés analogues à ceux de la purification préparatoire du culte des Ancêtres), qui permet une appréhension directe de la *Vertu Première* et l'identification avec le *Tout*, est le but de la vie religieuse. Chaque individu participe de cette *Puissance* par une *Destinée* qui le caractérise en propre et qui mesure son pouvoir personnel mais qu'il lui est possible d'accroître par l'extase et par des pratiques secondaires fondées sur une discipline ascétique. La *Puissance Suprême* à laquelle le taoïste s'identifie par l'illumination est d'un ordre supérieur à celui d'une divinité qui ne serait pourvue que d'attributs moraux. D'après GRANET, M., *La religion des Chinois*, Éd. Imago, Paris, 1989, pp. 121-137.



sociales qui sont apparues dans des contextes spécifiques et qui ont donné une interprétation particulière à un phénomène universel (ce qui rejoint l'analyse fonctionnaliste des religions telle qu'élaborée par Mircea Eliade<sup>335</sup>). Enfin, parce que le secret est un principe fondateur du mouvement Gurdjieff qui s'inspire en cela des modes d'enseignement spirituel en vigueur dans le taoïsme et le soufisme<sup>336</sup>. Malgré le rejet de l'appellation, et à la lumière des propos des disciples ainsi que des travaux de Danièle Hervieu-Léger sur les religions, je dirais, toutefois, que ceux-ci partagent une tradition croyante commune sous la forme d'une religion sans

Dieu<sup>337</sup>. La référence à un processus d'« enrichissement de la conscience » qui permet de redéfinir la relation avec le cosmos en termes d'harmonie et la revendication de liens avec les grandes traditions religieuses (bouddhisme, christianisme, islam, hindouisme, etc.) ainsi que le rôle particulièrement important du maître, guide, professeur et initiateur permettent de classer ce mouvement de croyance dans la catégorie que la sociologue des religions appelle un « mouvement de rationalisation spirituelle ». Parmi les mouvements religieux, celui-ci offre aux individus des voies progressives de « remise en ordre » personnelle, à travers une

---

<sup>335</sup> ELIADE, M., *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Éd. Payot, Paris, 1976, 3 vol., 1384 p.

<sup>336</sup> Le soufisme est le nom par lequel fut connu le mysticisme musulman au VIII<sup>e</sup> siècle. Les soufis préconisèrent une interprétation allégorique du Coran et rejetèrent la raison au profit de l'intuition. La doctrine vise à l'effacement de soi dans l'être divin, seule réalité. Tout émane de l'essence divine et doit y retourner. L'enseignement se fait exclusivement auprès d'un maître spirituel. Les soufis pratiquent la retraite spirituelle, la méditation, les litanies (séances du souvenir) et la danse sacrée où le corps symbolise l'Axe de l'univers (rite visant à donner un avant-goût du Centre perdu). D'après LINGS, M. *Qu'est-ce que le soufisme ?*, Éd. du Seuil, Paris, 1977 (1975), 182 p.

<sup>337</sup> Après avoir souligné l'incapacité des outils théoriques classiques à expliquer l'effritement de l'emprise sociale des religions historiques et la prolifération religieuse, Danièle Hervieu-Léger avance dans un premier temps, qu'il n'y a pas de religion sans que soit invoquée, à l'appui de l'acte de croire, l'autorité d'une tradition ou lignée croyante. Selon elle, « une 'religion' est un dispositif idéologique, pratique et symbolique par lequel est constituée, entretenue, développée et contrôlée la conscience (individuelle et collective) de l'appartenance à une lignée croyante particulière ». D. Hervieu-Léger souligne également que cette définition sociologique de la religion permet d'éviter de faire référence au caractère « absolu » (transcendant) de telles ou telles valeurs, dans l'ordre social et politique. C'est à travers la pratique de l'*anamnèse* (le fait de faire mémoire) d'un passé qui donne sens au présent et contient l'avenir, que le groupe religieux se constitue comme tel. Aujourd'hui, la relation à la lignée croyante se construit à partir d'une « fraternité élective » (une certaine communauté de valeurs et de références qui s'est elle-même tissée dans le partage d'intérêts, d'expériences ou d'épreuves communes) et qui est le lieu où la spécificité et l'authenticité d'une 'démarche personnelle' peut s'exprimer et se faire reconnaître, hors de toute référence à une orthodoxie institutionnellement régulée ». L'auteur, dans une tentative de définition de la religion, s'appuie sur des observations empiriques de communautés nouvelles de terrain chrétien pour interroger le lien entre « l'expression émotionnelle du vécu religieux subjectif », le sacré, correspondant aux tendances culturelles d'une modernité centrée sur le droit de l'individu à la subjectivité et religion. Selon elle, la religion correspond à un autre dispositif d'organisation des significations, dont l'identification à la lignée croyante constitue le pivot. HERVIEU-LÉGER, D., *La religion pour mémoire*, Éd. Du Cerf, Paris, 1993, 273 p., p. 155.

méthode systématisée de travail sur soi, et éventuellement l'entrée dans une discipline de vie précise<sup>338</sup>.

Selon D. Hervieu-Léger, les thèmes développés par ces mouvements religieux font directement écho aux valeurs de la société libérale et démocratique, dans laquelle, chacun à son rythme, doit pouvoir accéder à sa propre vérité, sans prétendre à aucun moment, pouvoir ou devoir se référer à une orthodoxie<sup>339</sup>. Bien que le théâtre soit une voie possible d'expérience religieuse collective, il constitue, avant tout, pour les disciples une voie individuelle de développement spirituel.

Les nouveaux cadres d'interprétation fournis par l'appartenance au C.I.C.T. permettent aux disciples de redéfinir le rôle de l'acteur de théâtre en général. La question qui se pose est de savoir comment ces cadres interprétatifs agissent sur la définition élaborée par les disciples de l'organisation des tâches dans le travail de création d'un spectacle et par conséquent, la position qu'ils occupent dans la relation au metteur en scène. C'est ce que nous verrons tout d'abord, en détaillant la manière dont les disciples envisagent globalement cette relation, avant d'analyser la forme qu'elle prend au travers de chacune des étapes de la création.

---

<sup>338</sup> Dans la kyrielle de mouvements religieux contemporains, l'auteur distingue deux ensembles principaux. D'une part, les « mouvements conversionnistes » qui « proposent une voie courte d'entrée dans une vie radicalement nouvelle, à partir d'une expérience – le plus souvent intensément émotionnelle – de la rupture avec l'état de vie ancien. Le nouvel état dans lequel l'individu est introduit est marqué par une réorganisation complète de la perception qu'il a du monde. L'illumination qui accompagne la plupart du temps la conversion est inséparable d'un changement de mode de vie à travers lequel l'individu signifie, en même temps qu'il réalise, sa séparation d'avec l'univers ancien.» D'autre part, « les mouvements de rationalité religieuse » qui mettent en avant « la recherche personnelle d'un accomplissement intérieur, d'un 'autoperfectionnement' selon une voie mystique ou éthique ouvrant sur un sentiment permanent d'unité intérieure, inséparable d'un état d'harmonie avec la nature et le cosmos.» Le sentiment de réconciliation avec soi-même éprouvé par les adeptes, n'est pas la seule mesure de l'efficacité de la « réussite spirituelle ». La conversion s'accompagne d'une redéfinition de la condition des individus en termes d'amélioration des capacités relationnelles, d'augmentation des performances. Le discours a tendance à développer une conception « réaliste » des « miracles » et à mobiliser la caution de la science moderne en postulant qu'il existe une continuité entre réalités naturelles et spirituelles. L'auteur souligne, par ailleurs, que les couches sociales les mieux représentées dans ces courants spirituels de l'accomplissement de soi sont exactement les mêmes que celles qui étaient au cœur du développement des mouvements anti-institutionnels et des « nouveaux mouvements sociaux » des années 70. La sociologue établit un lien entre le degré élevé de formation, d'imprégnation de la culture moderne et de ses valeurs, les insatisfactions liées à des statuts sociaux jugés peu gratifiants et l'adhésion à des mouvements religieux qui leur offre la possibilité de donner un sens gratifiant à des expériences personnelles. In HERVIEU-LÉGER, D., *La religion en miettes ou la question des sectes*, Calman-Lévy, Paris, 2001, pp. 92-109, 222 p.

<sup>339</sup> Le spectacle mis en scène par Peter Brook pour la saison 2004-2005 à partir d'un texte d'Amadou Hampaté Bâ inspiré de la vie d'un maître soufi, est présenté en parallèle avec deux spectacles se référant à deux des autres grandes religions institutionnelles (le christianisme et l'hindouisme). Ils sont l'expression même de cette recherche individuelle de la Vérité (au sens d'harmonie avec l'Univers) en dehors des chemins de l'orthodoxie religieuse. Le spectacle rassemble les quatre disciples du Centre ainsi que de nombreux comédiens africains.

## **B. La soumission au metteur en scène, guide et maître**

A écouter leurs propos, les acteurs du C.I.C.T. n'ont pas une conception différente de la relation conventionnelle entre les acteurs et le metteur en scène qui veut que ce dernier dirige le travail des acteurs. Le metteur en scène est l'employeur qui recrute les acteurs qui sont donc, ses employés. Il supervise et coordonne les activités dans le temps par rapport à des conventions esthétiques. C'est également lui qui est l'autorité suprême en ce qu'il dispose de la décision finale et qu'il est le seul à avoir une vision globale du travail des acteurs et de la cohérence des actions engagées individuellement. Pour les disciples, un bon metteur en scène est une personne qui fait preuve de créativité, d'invention, d'intelligence. Du point de vue du statut, le fait qu'il soit à l'origine du projet de création d'un spectacle, qu'il ait choisi le support et les acteurs, renforce sa position hiérarchique supérieure. Comme l'exprime Raoul, reprenant à son compte la définition Brookienne de la mise en scène<sup>340</sup>, le metteur en scène est celui qui a dégagé de la pièce une ligne directrice. Les acteurs ne sont là que pour permettre à cette vision de prendre corps et dans le cadre bien délimité d'un projet pour lequel ils ont été sollicités.

[Vous disiez, bon que le metteur en scène il est là avec une idée...]

Pas forcément avec une idée préconçue. Il vient avec un désir, que les acteurs n'ont pas encore. Et donc, c'est pour ça qu'il est metteur en scène, c'est parce qu'il vient avec un projet, je déteste ce mot.

[Il juge, ce qui est fait ?]

Pas forcément... La décision, elle vient toujours de la personne qui décide. C'est pas par hasard, qu'il y a quelqu'un qui guide tout, qui est un directeur. C'est lui qui peut avoir la vision, alors à l'intérieur d'un groupe tous les gens peuvent avoir une vision globale, qui est la même ou pas la même, ils doivent se plier à celle qui est proposée. Autrement... Ce n'est pas du tout un travail collectif, au sens du travail ni de la décision. Pas au niveau de la décision en tout cas. Ce n'est pas un travail collectif. Chacun doit proposer plusieurs choses, qui sont des propositions d'acteur, c'est-à-dire, des propositions de jeu à l'intérieur d'une ligne. Si cette ligne...

[Vous faites une distinction sur la manière donc les gens s'y prennent pour obtenir ça ?].

Oui. Oh, ben chacun... Vous savez rien n'est jamais pareil Comme celui-ci, comme celui-là. Les moyens utilisés peuvent être parfois violents... Évidemment, veiller à la

---

<sup>340</sup> Comme nous l'avons vu en Première Partie, Brook fait une distinction de deux tâches dans le travail de mise en scène. D'une part le fait de diriger, prendre en charge, décider. D'autre part, le fait de maintenir la bonne direction, guider en gardant le cap. Celle-ci se distingue d'une conception dirigiste en ce que l'image du produit créé ne précède pas les répétitions mais ne surgit qu'à la fin du processus de création.

cohésion d'un groupe et donner toutes les possibilités à ce groupe de s'exprimer et donc toutes les possibilités à chacun de s'exprimer passe par des expériences difficiles mais on n'était pas dans un régime totalitaire. Non plus à courir dans la forêt avec des torches, parce qu'il y a des gens qu'ils l'ont fait. On pouvait penser qu'on était comme ça dans une sorte de secte, à faire des sons bizarres, des choses bizarres, mais c'était toujours dans un but très précis, qui était d'élever son niveau spirituel, mais ça n'a rien à voir avec la spiritualité ou la religion, pas du tout... Mais c'est vrai qu'un acteur intelligent, qui comprend d'une manière sensible ce qu'on est en train de faire, qui a une tête mieux construite joue mieux. Mais, c'est très discutable, il y a des acteurs qui sont très bêtes qui jouent très bien et des acteurs qui sont très intelligents qui jouent très mal. Ça ne veut pas dire grand chose. Disons que c'est ce genre de travail avec beaucoup d'exercices, de préparation de toutes sortes pour préparer le corps... où l'on sent toute leur vie et alors ça circule avec... d'une manière si habile alors que je suis sûr que c'était très difficile... La voix bien posée, bien sentie, non, non, ce n'était pas [En ce qui concerne vous votre contribution à ce travail, vous êtes venu, vous êtes reparti. Comment ça se passait ?]

... vis-à-vis de Brook, ce n'était pas comme dans un moulin, Brook me rappelait parce qu'il avait besoin de moi. Donc, c'était mon employeur et j'étais son employé. Moi, je me désengageais si je n'étais pas d'accord, si ça ne m'intéressait pas.

Du fait de l'économie de temps qu'elle permet, la position subalterne de l'acteur dans la relation avec le metteur en scène est classique dans le monde du théâtre. Rares sont les spectacles conçus dans le cadre d'une création entièrement collective ou le pouvoir de décision n'échoit à personne en particulier. Seul le *Footsbarn Travelling Theatre* se réclame de ce mode d'organisation du travail aujourd'hui. Dans le cadre du C.I.C.T., cette soumission de l'acteur au metteur en scène prend une connotation différente en ce qu'elle se double pour les disciples d'une relation de maître à élève qui dépasse le simple cadre du travail théâtral. Cette définition des relations procède de la prise en compte des différents paramètres que nous avons pu voir au travers de l'étude des parcours individuels. Tout d'abord, le metteur en scène disposait et dispose encore d'une aura qui lui est conférée par sa notoriété internationale. Ensuite, les expériences auxquelles il a convié les acteurs engagés dans le travail du C.I.C.T. lui permettent d'acquérir un double statut de maître et de guide des consciences autant que de l'art dramatique. Statut de maître de l'art dramatique<sup>341</sup>, tout d'abord, car il est l'origine de nouvelles conventions théâtrales qui sont d'autant mieux

---

<sup>341</sup> Interrogés sur leur formation dans le cadre d'une enquête nationale portant sur le métier de comédien, la plupart des comédiens insistent sur le rôle formateur d'un « maître ». D'ordinaire, la place dévolue à l'influence directe d'un maître diminue avec l'accumulation des expériences professionnelles et la maturité qui conduisent à les comédiens à relativiser l'influence d'un professionnel de référence.

acceptées qu'elles sont demandées et qu'elles reposent sur la théorisation<sup>342</sup> du rejet de conventions antérieures qui étaient totalement maîtrisées, tant par le metteur en scène que par les acteurs eux-mêmes. Statut de maître à penser, également, car ces nouvelles conventions prennent forme dans des contextes situés en-dehors du théâtre. Statut de guide dans la création théâtrale, par la suite, parce que Peter Brook étant à l'origine du choix du texte, de son adaptation et, lorsque c'est nécessaire, de sa traduction, les disciples lui reconnaissent d'autant plus aisément le droit à déterminer le sens dans lequel ils vont construire leur interprétation. Mais aussi, statut de guide des consciences, car la mise en place de ces nouvelles conventions implique une remise en question beaucoup plus profonde et s'accompagne d'une réorganisation complète de la perception qu'ils ont du monde. Même par rapport à des acteurs comme Shigekuni qui ont une certaine maîtrise des concepts culturels sur lesquels se fondent cette nouvelle perception, l'autorité du metteur en scène en matière de cadres conceptuels est supérieure. Peter Brook peut, en effet, prétendre à couvrir plus de domaines car il est le seul à avoir développé une connaissance de diverses cultures totalement étrangères à la plupart des acteurs. Mais surtout, il s'est placé dans la position de celui qui donne accès aux acteurs à cette connaissance. S'il ne s'agit pas de dicter aux acteurs ce qu'ils doivent faire ou comprendre de la situation (qu'elle soit théâtrale ou non), Peter Brook transmet toutefois, les bases d'un mode d'interprétation du monde qu'il a appris de sa formation auprès des groupes Gurdjieff, fondé sur « l'autoperfectionnement par la recherche personnelle d'un accomplissement intérieur qui permette d'être en harmonie avec la nature et le cosmos ». Dans ce contexte, les adeptes associent donc leur réussite théâtrale à la réussite « spirituelle ». Enfin, la position de maître et guide est renforcée par la reconnaissance qu'obtient le travail effectué par le groupe auprès du public et la consécration par la critique du statut de théoricien du théâtre autant que de sage détenteur d'une philosophie universelle<sup>343</sup>.

En dépit de son insistance à souligner qu'il n'a pas d'intérêt pour une démarche intellectuelle, Peter Brook a une connaissance très étendue des références théoriques tant en matière théâtrale que religieuse. Comme nous le fait comprendre Shigekuni, malgré sa maîtrise des références culturelles japonaises, ce n'est pas lui qui était en position d'apprendre quoi que ce soit au metteur en scène. Comme on l'a vu plus haut, à la question sur ce qu'il pense avoir apporté au C.I.C.T. après tant d'années de collaboration, Shigekuni renverse la question. Soulignant ainsi sa position d'élève par rapport à un maître, et répond par la description de ce

---

<sup>342</sup> Le premier ouvrage de Peter Brook, *L'espace vide* est une forme de traité d'art dramatique.

<sup>343</sup> Je renvoie ici aux articles de presse cités en première partie.

que Peter Brook lui a apporté du point de vue de la conception générale du monde (rien n'est vrai ou faux, tout est en mouvement et pour accepter l'absence de certitudes il faut tendre vers un absolu). Dans leurs propos, les disciples mettent un point d'honneur à toujours se présenter comme les simples élèves d'un metteur en scène qui leur a tout appris. Pour les disciples, le metteur en scène est donc détenteur, en plus du statut d'autorité légale que lui confère sa position d'employeur, d'une autorité morale et intellectuelle qui le place, en toutes circonstances, au-dessus d'eux. Associé au fait que la mise en place de conventions nouvelles s'est déroulée en amont du travail de création, dans une période uniquement consacrée à la recherche, le statut d'autorité morale, légale et intellectuelle aboutit à faire que l'organisation des tâches effectués lors de la création relève davantage de normes établies que de normes négociées<sup>344</sup>.

En suivant l'ordre dans lequel sont agencées les étapes de la création au C.I.C.T., nous nous attacherons à dégager le type d'interaction établi entre les disciples et le metteur en scène.

### **C. Exercices, préparation et répétitions**

Présentation du personnel et de la pièce, travail sur le texte, travail sans le texte et mise en commun, telles sont les étapes suivies d'ordinaire dans la création d'un spectacle. L'examen des pratiques du groupe des disciples indique que, si certaines de ces phases sont respectées, leur ordre, leur signification et leur importance sont profondément modifiées.

Le premier jour de répétition regroupe bien l'ensemble du personnel artistique et technique afin que le metteur en scène puisse présenter le texte et le personnel. Très vite pourtant des différences se font sentir. Ainsi, selon la narration qu'en fait Raoul, la présentation de la pièce correspond à l'exposition par le metteur en scène d'une « ligne directrice » qui doit permettre d'orienter les acteurs dans leur travail sans pour autant le définir explicitement.

[Vous disiez, bon que le metteur en scène est là avec une idée ...]

Pas forcément avec une idée préconçue. Il vient avec un désir, que les acteurs n'ont pas encore. Et donc, c'est pour ça qu'il est metteur en scène, c'est parce qu'il vient avec un projet, je déteste ce mot.

[Il juge, ce qui est fait ?]

---

<sup>344</sup> Les normes établies étant celles qui préexistent à la situation définie comme « période de travail de création d'un spectacle » et qui ne sont pas remises en question. Les normes négociées étant celles qui font état d'une possible remise en question ou qui révèlent une très grande flexibilité dans le travail.

Pas forcément... La décision, elle vient toujours de la personne qui décide. C'est pas par hasard, qu'il y a quelqu'un qui guide tout, qui est un directeur. C'est lui qui peut avoir la vision, alors à l'intérieur d'un groupe tous les gens peuvent avoir une vision globale, qui est la même ou pas la même, ils doivent se plier à celle qui est proposée. Autrement... Ce n'est pas du tout un travail collectif, au sens du travail ni de la décision. Pas au niveau de la décision en tout cas. Ce n'est pas un travail collectif. Chacun doit proposer plusieurs choses, qui sont des propositions d'acteur, c'est-à-dire, des propositions de jeu à l'intérieur d'une ligne.

Les disciples du C.I.C.T. insistent sur le rôle de la préparation physique qui précède toute séance de travail. Outre l'échauffement musculaire et donc la plus grande aisance dans les mouvements que des exercices d'assouplissement permettent, les acteurs ont été amenés à découvrir des pratiques qui lient intrinsèquement les mouvements du corps au développement personnel des acteurs. Bien que ces exercices s'inscrivent à l'origine dans une démarche spirituelle, les disciples ont appris à ne pas faire référence à ce caractère en soi. Le metteur en scène a ainsi eu recours à des intervenants extérieurs pour enseigner aux acteurs des techniques empruntées aux arts martiaux japonais ou chinois (Taï Chi, Aïkido<sup>345</sup>) ou encore à la musique et à la danse carnatiques. L'usage d'intervenants extérieurs n'ayant plus cours, des exercices inspirés de ces techniques sont aujourd'hui toujours utilisés pour développer chez les participants la concentration et le sentiment de percevoir une circulation de l'énergie entre l'individu et son environnement. Dans le secret de la salle du Théâtre des Bouffes du Nord où seuls les acteurs, le metteur en scène et son assistante sont habilités à entrer<sup>346</sup>, les acteurs pratiquent un ensemble d'exercices différents mais selon un rituel dont les étapes peuvent être reconstituées grâce aux entretiens permettant de pallier une observation interdite. Tout d'abord, des exercices individuels de relaxation et de réceptivité sensorielle (assouplissements, étirements, postures de relâchement associées au silence). Ensuite des exercices en groupe qui associent le mental et les mouvements (travail en cercle et en binômes)<sup>347</sup>.

---

<sup>345</sup> Les arts martiaux trouvent leurs origines dans les techniques de méditation et de concentration développées par les moines bouddhistes et taoïstes pour accéder à la mise en relation avec les forces divines (arts martiaux internes). La nécessité pour certaines congrégations religieuses de se défendre contre des assaillants armés a conduit certains moines à associer technique de combat, avec ou sans armes, à ces techniques de maîtrises des énergies extra humaines, liant art martial et spiritualité (arts martiaux externes).

<sup>346</sup> Bien que la plupart des metteurs en scène acceptent la présence d'observateurs étrangers lors des répétitions, Peter Brook n'est pas une exception. Claude Régy et Ariane Mnouchkine défendent un travail à huis clos.

<sup>347</sup> Aucun exercice n'ayant jamais été décrit par les acteurs eux-mêmes, il faut se rapporter aux documents produits par le metteur en scène pour en avoir des exemples. Ainsi dans un documentaire signé de son fils, Peter Brook présente deux exemples d'exercices. L'un des exercices de groupe consiste pour les acteurs dotés d'une longue baguette de bambou à former un cercle et à se déplacer en rond. Chacun à leur tour, les acteurs initient un

L'iconographie utilisée par le directeur – metteur en scène dans ses autobiographies pour décrire le travail de préparation effectué par les acteurs du C.I.C.T., tout comme les exemples choisis pour illustrer ce travail, contribue à renforcer l'image d'un travail spirituel au travers de représentations hautement symboliques. Ainsi la première photographie des répétitions représente une plongée sur le groupe composé des comédiens et du metteur en scène assis en cercle au centre de la salle de représentation du Théâtre des Bouffes du Nord. Seul le groupe est éclairé par la lumière naturelle qui perce la voûte du théâtre alors découverte. L'usage du noir et blanc, en accentuant les contrastes, permet de renforcer l'image de la communauté religieuse primitive nimbée de lumière<sup>348</sup>. La seconde illustration photographique représente les acteurs, debout et en mouvement formant un grand cercle et maniant de longs bâtons de bambou<sup>349</sup>. Associée au commentaire de Peter Brook ainsi qu'au seul exercice reproduit dans le documentaire de Simon Brook, cette iconographie souligne le travail sur la communication transcendantale au-delà du langage.

La participation systématique et régulière des acteurs à tout un ensemble d'exercices permet d'instaurer des relations plus fortes entre des membres qui ne se connaissent pas forcément, soit d'obtenir ce que le metteur en scène appelle « l'esprit d'équipe ». Ceci a pour effet de renforcer l'établissement de ces nouvelles conventions en normes de fonctionnement. Comme l'a montré E. Lyon, l'inscription dans le temps du travail d'un même groupe de personnes sur la base d'exercices favorise la transmission d'un ensemble de conventions esthétiques non encore partagées par l'ensemble des participants au groupe. L'accent mis sur les exercices physiques, le mouvement et la gestuelle permet également de franchir les barrières linguistiques qui existent entre les membres d'un groupe d'acteurs composés de personnes d'origines culturelles variées. Pour les disciples qui ont acquis une expérience de ce genre de préparation, les exercices sont l'occasion d'assumer une partie du travail d'ordinaire dévolu au metteur en scène. La relation de subordination au metteur en scène maître reste

---

rythme en frappant le sol de leur bâton, rythme que l'ensemble du groupe doit reproduire. L'un des exercices en binôme repose sur la concentration qui doit permettre à l'un des deux partenaires de ressentir ce que l'autre fait sans le voir. In BROOK, S., Brook par Brook., Agat Film et Cie, ARTE France, RTBF, 2001.

<sup>348</sup> Premières répétitions au TBN, 1974. Photo de Xavier Lambours extraite de la version anglaise de l'ouvrage autobiographique de Peter Brook *The Shifting Point, 40 years of theatrical experiment 1946-1987*, Methuen drama, 1987, 254 p., p. 113

<sup>349</sup> Exercices au TBN. Photo de Nicolas Tikhomiroff, In *Idem*, p. 112



alors totalement opératoire puisqu'il ne s'agit pas pour eux de prétendre se substituer à Peter Brook. Travaillant aux côtés de Brook depuis 1968, Shigekuni a depuis longtemps régulièrement pris en charge la direction exercices de préparation lors de certaines répétitions. Son aisance par rapport aux improvisations lui a permis de commencer par aider Peter Brook à auditionner les comédiens potentiels à la participation à un spectacle<sup>350</sup> avant de suffisamment maîtriser les exercices pour pouvoir en assurer, seul, le déroulement.

[Est-ce que par exemple dans les exercices physiques, le fait d'avoir une pratique au Japon de certaines approches comme les arts martiaux, vous avez transmis cette pratique ?]

Aux comédiens de Peter Brook? Non ! Quand je fais des stages oui, mais les comédiens de Peter Brook ils ne viennent pas pour apprendre quelque chose de moi. Ils viennent pour travailler avec Peter. De temps en temps c'est moi qui guide mais il y a d'autres acteurs qui guident aussi.

Comme nous le dit Ray, sans vouloir décrire exactement le contenu de ces exercices, il s'agit alors pour les disciples, non pas d'utiliser cette promotion dans la hiérarchie selon laquelle le travail est organisé pour se valoriser auprès des autres acteurs en ayant recours à des techniques qui seraient plus spécifiques aux disciples mais de remplir provisoirement le rôle de maître dans un rituel.

Je prends souvent le groupe en charge pour les exercices. Pas toujours avec beaucoup d'enthousiasme. Shigekuni le fait très bien, de façon éminemment objective. C'est remarquable. Ce n'est pas quelque chose dont je suis capable. Faire ces exercices est un événement en soi. Il faut être sûr que c'est intéressant, il faut apporter des exercices supplémentaires. Parfois, c'est juste être ensemble. Les exercices que nous faisons depuis de nombreuses années restent difficiles. Shigekuni semble avoir la même difficulté car il doit assumer une certaine responsabilité. Il y a des exercices très, très objectifs qu'il fait très bien. Ça peut être des exercices assez similaires parce que, comme dans le processus des répétitions, on peut obtenir que quelque chose se passe en faisant la même chose ou en le faisant de façon sensiblement différente. Il faut alors accepter d'assumer une certaine responsabilité mais c'est aussi une chance.<sup>351</sup>

---

<sup>350</sup> Ray raconte que lorsqu'il a lui-même été auditionné en 1970, « J'ai fait une audition très intéressante avec Shigekuni. Shigekuni semblait être quelqu'un de très prédisposé. Même si je l'avais vu jouer dans cette compagnie, j'ai alors pris conscience qu'il en faisait totalement parce qu'il aidait Peter à faire passer les auditions ». Traduction C.B.

<sup>351</sup> Traduction CB.

Ces exercices physiques de préparation sont suivis d'exercices d'improvisations sur des sujets divers qui limitent l'usage de la parole et font surtout appel au mime. Compte tenu de leur impossibilité à user véritablement d'une langue comme moyen de communication, l'imposition des improvisations et des exercices physiques comme nouvelles conventions est un procédé non négociable. Raoul, seul Français à avoir intégré le groupe lors de la création du premier spectacle au TBN et à en faire toujours partie, nous apprend que ceux qui ne peuvent s'y plier quittent d'eux-mêmes le C.I.R.T. - C.I.C.T..

Dans *Timon d'Athènes*, je jouais plusieurs rôles. Il y avait déjà plusieurs acteurs internationaux qui étaient là. Qui formaient la base de tout... Il y avait [Ray] qui était là, qui était déjà là depuis deux ans ou depuis trois ans. Il y avait eu d'autres Français qui étaient passés mais qui étaient partis. Ils n'aimaient pas bien tout ça, parce qu'il fallait improviser C'est-à-dire que tout ce travail, qui était autour des textes que nous allions travailler chez Brook, c'était toujours passionnant.

Ce travail de mise en place de nouvelles conventions autorise la suppression de certaines étapes ainsi que le renversement de l'ordre traditionnel par lequel les acteurs abordent une pièce. Celui-ci veut que d'ordinaire, après la présentation de l'équipe et de la pièce, il y ait un travail de lecture sur table. Bien que les premières pièces représentées au Théâtre des Bouffes du Nord aient toutes reposé sur des textes, l'étape de la lecture sur table a été abandonnée au profit d'exercices d'improvisation sur des sujets reliés aux thèmes abordés par la pièce mais pour lesquels le texte ne servait pas de support. Lorsque le texte dramatique existe déjà, comme lors de la création du spectacle, *Timon d'Athènes*, un drame de Shakespeare, les improvisations sans référence au texte dramatique constituent la première étape d'exploitation de travail sur la pièce. La phase de lecture qui consisterait à élucider la position de chaque personnage est alors totalement supprimée. Lorsque le texte dramatique n'existe pas, comme dans le cas de *Les Iks*, spectacle élaboré à partir du récit d'un anthropologue auprès d'une communauté isolée d'Afrique Centrale, Shigekuni nous apprend que les improvisations constituent un préalable à l'écriture de la version dramatique du texte.

Pour *Timon d'Athènes*, on commençait par des exercices physiques. Puis des improvisations. D'abord Peter avait besoin de construire un esprit de groupe. Donc on a fait des improvisations, on a visité des écoles pour faire des improvisations. Pour retrouver ce qu'on avait fait pendant 3 ans, du théâtre vivant. A cette période, le

théâtre était très conventionnel, le texte d'abord et tout ça. Pendant 3 ans, on avait fait que ça, faire des improvisations devant toutes sortes de publics. Certaines personnes avaient déjà cette expérience mais les autres comédiens français, pas du tout. Donc, il fallait développer quelque chose ensemble. On a commencé à jouer, mais certains comédiens on trouvé que c'était difficile et sont partis. Mais, pour moi, c'était très difficile parce que je ne parlais pas la langue française. Mon professeur de français était Jean-Pierre Vincent.

Tout ne se passait pas [au TBN] parce qu'il y avait des travaux et ce n'était jamais prêt. On est arrivé juste avant l'ouverture et c'était la panique parce que le théâtre n'était pas fini. Il y avait encore beaucoup de travail.

[Comment se faisait le travail sur la pièce elle-même ?]

Comme les Américains et moi ne parlions pas français, on travaillait *L.I.* en même temps, séparément. Donc c'était avec l'assistant japonais de Peter Brook, qui s'appelait Y. W. qui est maintenant professeur du conservatoire, il était chargé des *I.* Donc séparément, les Américains et moi, 4 personnes, on improvisait tous les jours à partir du texte de C. T., et on participait pas beaucoup aux répétitions de *T.A.*. A cette période, on travaillait beaucoup dans un petit studio de Peter Brook à Pernéty. A ce moment-là M. P. qui était professeur de mouvement chez J. L. est venue pour nous faire faire des mouvements de corps. Peter pensait que c'était très important pour le travail. On faisait des improvisations, après on lui montrait et après il y avait des collages. Puis c'est [Pierre-Jean Parcours] et l'écrivain américain d'*Harold et Maud* qui sont venus et qui ont écrit le texte à partir de nos improvisations. Et puis après je suis parti au Japon et j'ai fait *Y. et Co.* avec des prêtres. J'ai fait un spectacle à la fin de 1975 et on a tourné aux Etats-Unis.

Bien que ces deux témoignages soulignent l'inexpérience des comédiens français en matière d'improvisation, celle-ci n'est sans doute pas la seule raison pouvant expliquer leur difficulté à accepter des conventions qui pour les autres acteurs sont devenues des normes préétablies. Outre le fait qu'ils soient habitués à construire leurs personnages à partir d'un texte dramatique explicité par un « travail sur table » préalable et non à partir d'une simple idée directrice, il est probable que le fait de se trouver à Paris, dans un environnement familier, crée une moindre nécessité pour eux d'appartenir à un groupe avec qui ils ne partagent pas de conventions esthétiques et d'organisation. D'autant, qu'à ses débuts, ce groupe, majoritairement constitué d'acteurs ayant construit une culture commune lors des voyages à l'étranger, est un peu isolé car sans autres attaches sociales et affectives en France que celles établies avec les membres du C.I.C.T.. La dépendance à l'égard du metteur en scène et des autres membres du groupes s'en trouve donc accrue. Par ailleurs, le principe de secret qui marque l'attitude de tout le personnel du C.I.C.T. à l'égard des activités menées au sein des

répétitions mais aussi le tabou autour d'une quelconque recherche spirituelle conduit les disciples à restreindre la divulgation d'informations qui permettraient de fixer les acteurs français autrement que sur la base d'une acceptation des conventions théâtrales. Comme dans le compte-rendu établi par Donald Roy sur l'organisation des relations de travail au niveau d'un atelier d'usine<sup>352</sup>, le secret et la loyauté sont des éléments fondamentaux de l'apprentissage. Les acteurs français qui intègrent le C.I.C.T. de façon durable sont alors ceux qui, non seulement, ont déjà volontairement abandonné un type de théâtre faisant référence aux conventions d'usage mais, sont aussi à la recherche de bien plus qu'une simple remise en question des formes traditionnelles de jeu théâtral. Les acteurs qui acceptent le type de travail offert sont ceux qui sont dans une certaine position d'isolement et pensent trouver au TBN les moyens de parfaire leur développement personnel au travers du jeu dramatique. Sur la base des interprétations de D. Hervieu-Léger concernant les mouvements religieux contemporains, on peut dire que la proposition d'explorer des univers culturels inconnus pour lesquels les acteurs n'ont aucun point de repère (textes sur une peuplade africaine isolée, contes soufis, épopée indienne) par le biais d'activités hors de la pratique classique du jeu dramatique et faisant appel à des techniques de développement personnel ressortit de la même démarche que les voyages vers l'orient et l'expérimentation de produits psychotropes en vogue dans les années 70. Il s'agit pour les acteurs d'être placés dans une situation où tout recours à un repère classique est inopérant afin d'expérimenter les situations nouvelles avec un œil qui serait dépourvu d'a priori. Ainsi, la préparation au spectacle s'accompagne parfois d'expériences qui prennent place dans des lieux très éloignés du Théâtre des Bouffes du Nord et qui permettent aux acteurs de s'imprégner de références culturelles étrangères. Lors de la création du spectacle *M.*, Raoul nous dit qu'une partie des acteurs se rend en Inde afin de se pénétrer de certaines des références culturelles propres à la culture indienne, en particulier des fondements de la spiritualité hindoue.

C'était avec [Thomas Froissart]. C'était une démarche... Même chose, c'est quelque chose qu'on ne faisait pas. C'est quelque chose qu'on ne fait pas. Parce qu'on peut inventer sur une chose qu'on connaît, mais on ne peut pas inventer sur ce qu'on ne sait pas du tout. ... Je sais que quand on jouait *Le M.*, je jouais Krishna. Krishna, c'est Dieu. Alors je jouais non seulement Krishna mais je jouais l'autre... C'était pas croyable! Et c'est la meilleure éducation qu'il y ait au monde parce que

---

<sup>352</sup> Jusqu'à ce qu'il démontre qu'on pouvait lui faire confiance dans les situations de tension avec le personnel d'encadrement, les ouvriers de l'atelier d'outillage où travaillait Roy ont refusé de lui dévoiler la manière dont on pouvait gagner de l'argent dans la fabrication de pièces difficiles. In ROY, D., « Efficiency and the Fix : Informal Intergroup Relations in a Piecework Machine Shop », *American Journal of Sociology*, LX, November 1954, pp. 451-63.

Brook, c'est un homme de culte... Il ne cherche pas à faire comprendre intellectuellement, mais à nous amener à comprendre de l'intérieur. C'est-à-dire, comment faire pour s'asseoir, pour se lever... Le voyage en Inde a été très, très utile pour ce spectacle. Ça vient de [Brook] qui a eu l'idée d'essayer, au lieu de se creuser la tête en analysant le texte.

L'absence de travail sur le texte modifie également en partie, l'autorité décisionnelle du metteur en scène. Si, comme dans toutes les structures théâtrales, cette autorité repose sur le statut de maître d'œuvre conféré au metteur en scène par la connaissance antérieure d'un texte qu'il a lui-même choisi, au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., l'autorité de Peter Brook par rapport à la signification du texte, et donc son rôle de guide des acteurs dans leur travail de construction des personnages est particulièrement forte. En effet, le travail quasi systématique d'adaptation et de traduction du texte original lui confère une autorité intellectuelle encore plus grande que pour un metteur en scène qui se contenterait de créer une pièce à partir d'un texte dramatique auquel il n'a pas touché. Cette autorité est d'autant plus importante que la réflexion intellectuelle sur le texte est bannie des répétitions par la suppression de l'étape du travail sur table à partir du texte. Bien que le pouvoir de décision du metteur en scène ne soit d'ordinaire pas négocié lors des répétitions du fait qu'il soit reconnu comme une norme de fonctionnement qui facilite et accélère le processus de création, la multitude des interprétations auxquels un texte peut donner lieu du point de vue des situations et de la psychologie des personnages laisse souvent le champ à des négociations entre acteurs et metteur en scène<sup>353</sup>. Au TBN, l'exercice d'un monopole du travail intellectuel sur le texte par le metteur en scène et son assistante prive les acteurs de tout sujet de négociation et renforce leur dépendance à l'égard du metteur en scène.

[Qu'en est-il de la mise en place?]

On le fait dès le début, quand on trouve nos mouvements. C'est ce qu'on fait en répétition. On apprend à savoir notre texte et à trouver une mise en place plus ou moins fluide. C'est exactement comme cela, que se fait le travail aux Bouffes du Nord. La mise en place vient naturellement. Cela dépend de la capacité de chacun à se souvenir où il se trouvait la dernière fois. On peut voir ça comme un élément d'un processus, même si l'on ne connaît pas encore son texte ou qu'on essaie d'improviser dessus. Ce qui est sûr, c'est que l'on ne s'attend pas à ce que quelqu'un dise "Donnez-moi mon texte!". On attend de chacun qu'il continue à parler en improviser de façon à trouver progressivement ce que le texte signifie. Et tout le monde doit faire ça en

---

<sup>353</sup> Cf. description de ces négociations dans LYON, E., *Behind the Scenes : the Organization of Theatrical Production*, op. cit., pp. 154-238, et BENSE FERREIRA ALVES, C. *Revels with a Cause ou la dynamique d'une compagnie théâtrale*, op. cit., pp. 69-98.

même temps. Parfois, tu sais, on s'assoie et on regarde les autres répéter. Mais on est toujours là parce c'est comme ça qu'on voit comment les scènes se mettent en place. (...)

[Quel est donc le rôle de Peter et d'Eliane?]

Tout d'abord, ils ont souvent fait la traduction et l'adaptation de la pièce. Et tout cela a été fait bien avant les répétitions. On reçoit un script sur lequel ils ont travaillé pendant deux ou trois ans. *Le M.* a été le fruit d'un très long processus. Et on est pas là à ce moment-là. C'est ce qui nous est donné afin de travailler et de lui donner vie. Si cela ne prend pas vie. Ils peuvent le reprendre et le changer parce que cela veut dire qu'il y a quelque chose qui ne marche pas. Il n'y a pas de discussion collective en ce domaine. Une fois qu'on commence à travailler, ils veulent voir ce qui marche et ce qui ne marche pas. C'est pour ça que même si l'on ne connaît pas son texte il faut faire quelque chose de fort et plein d'énergie, quelque chose de positif, qui s'impose... Qui permette de voir la chose marcher en boitant. Ça peut prendre deux mois. Mais c'est un processus irremplaçable.

[Comment savez-vous que cela marche?]

Je pense que plus on se rapproche de la première, plus on voit que certaines choses ne mènent nulle part et donc on laisse tomber ce qui ne va pas<sup>354</sup>.

En dépit de la dépendance accrue des disciples à l'égard du pouvoir décisionnel du metteur en scène que ce privilège intellectuel instaure, les adeptes n'y voient ni une contrainte ni une obligation extérieure. Ils consentent à s'y soumettre car ils ont pris part à tout un ensemble d'expériences lors desquelles ils ont appris à voir que l'on pouvait toucher le public à partir d'un travail sans fondement intellectuel. L'une des fonctions des multiples expériences d'improvisation dans des milieux très divers et auprès de personnes qui ne sont pas à même d'avoir une approche intellectuelle du texte a donc été de leur faire apprécier un rapport purement physique et sensible au support dramatique. Rejetant toute approche intellectuelle, cet apprentissage a eu pour résultat de conduire les disciples à accepter de n'avoir pour seule tâche, durant les répétitions, que de toujours faire des propositions nouvelles et de ne jamais se satisfaire d'une seule proposition de jeu. Cela aboutit à faire des répétitions un long processus marqué par l'incertitude totale quant à la forme finale du spectacle. Selon la culture qu'ils ont développée au contact du metteur en scène, cette nécessité répond à un besoin de faire du théâtre « vivant », c'est-à-dire, un théâtre où l'on ne se laisse pas enfermer dans la répétition d'un même texte, de positions et de mouvements fixés une fois pour toutes. Les disciples acceptent d'autant plus facilement de passer du temps à essayer de trouver des

---

<sup>354</sup> Traduction CB.

façons de bouger et de dire le texte qui soient toujours différentes qu'ils pensent que cela permet de parvenir à des situations intelligibles et significatives pour des partenaires de jeu qui ne disposent pas d'une langue commune leur permettant d'échanger au niveau intellectuel.

À la question de savoir si, toutefois, le fait de jouer avec des personnes avec qui ils travaillent depuis fort longtemps modifie les répétitions, les disciples soulignent qu'en dépit de leur connaissance mutuelle, le fait qu'ils n'aient pas développé de méthode car « Peter Brook a recours à toutes les méthodes » évite qu'ils s'enferment dans un jeu « mort ». Une fois de plus, la nécessité de toujours proposer de nouvelles situations de jeu afin de maintenir « la vie » dans le travail théâtral est mise en avant. Cette perception d'un mouvement perpétuel nécessaire correspond à la conception du monde en termes de circulation continue des flux qu'ils ont développée au contact du metteur en scène. L'incertitude créée par l'impossibilité de construire leurs interprétations sur la base de situations de jeu qui seraient progressivement fixées qui est d'ordinaire vécue par les acteurs comme source de tension psychologique, est définie par les disciples comme une nécessité vitale. C'est donc à nouveau parce qu'ils ont redéfini les interactions de travail en termes ésotériques que les adeptes acceptent une instabilité structurelle dans le fonctionnement des répétitions. À l'instar de Ray, ils rejettent même toute situation qui tendrait à résorber une instabilité qui est pour eux nécessaire au processus de création d'un spectacle car intimement associée à une expérience de perte de contrôle de soi.

[Y a-t-il quelqu'un pour vous dire : « Oui, c'est ça ! Garde ça comme ça ! »?]

Non ! Garde ça comme ça est la pire des choses que l'on puisse me dire car je ne sais pas ce que je viens de faire. Je ne parle pas au nom de tout le monde. Il est clair que certaines personnes, des acteurs magnifiques ont besoin de fixer les choses. Mais il y a... Je connais aussi des gens qui apprécient qu'on les encourage à laisser tomber ce qu'ils viennent de trouver et essayer autre chose parce que le processus est infini et que les représentations de *Hamlet* vont durer pendant deux ans et que rien ne peut être considéré comme définitif. Parce que la présence du public, le lieu où l'on joue, le pays où l'on se trouve, la langue, les traductions... Tout ça ce sont des éléments différents qui font que personne ne sait jamais vraiment. Parce que c'est la vie en soi. La vie avec une sorte d'intensité, de présence.

Habitué à cette instabilité, les disciples deviennent ce que l'on pourrait appeler des acteurs « autonomes socialisés entreprenants », c'est-à-dire, des comédiens qui font sans cesse des

suggestions d'interprétation tout en n'attendant pas du metteur en scène qu'il les aide à approfondir leur personnage<sup>355</sup>. Paradoxalement, les disciples ne soulignent pas le fait que cette instabilité si nécessaire ait en partie disparu de leur situation professionnelle. Le renouvellement quasi systématique de leurs contrats de travail au sein du TBN – C.I.C.T. mettant fin à l'instabilité professionnelle inhérente au métier d'acteur. Ils ne soulignent ni la plus grande variété de contextes d'interaction qui provient de l'incertitude à trouver des contrats ni le risque de « mort » qu'il y aurait à toujours jouer avec des acteurs et un metteur en scène identiques. S'ils ne le font pas, c'est que l'incertitude liée à l'efficacité de leur travail dans les répétitions est d'autant plus constante que le metteur en scène ne leur donne pratiquement pas d'indications durant les répétitions.

Par ailleurs, toute une partie de leur travail s'étant déroulé en-dehors des cadres ordinaires du théâtre, sans support textuel et sur la base d'improvisations, ils ont appris non seulement à ne pas dépendre du texte mais à ne pas non plus attendre du metteur en scène qu'il leur indique ce qu'ils doivent faire par rapport à une situation dramatique. Ray dit, par ailleurs, que Peter Brook « n'aime pas diriger les acteurs » et qu'il « leur fait sentir ça ». Les disciples ont donc appris au C.I.C.T. à ne pas vouloir d'un metteur en scène directeur d'acteurs<sup>356</sup>. Le metteur en scène n'est pas non plus, pour un eux, un substitut du public. Non pas que depuis sa place à l'orchestre il ne puisse pas évaluer ce que les spectateurs peuvent voir et entendre, mais il ne peut à lui seul se substituer à la masse des personnes étrangères dont le seul nombre et la

---

<sup>355</sup> Dans une précédente analyse issue de l'observation des interactions établies entre acteurs et metteurs en scène lors des répétitions au sein d'une compagnie théâtrale, je distinguais trois catégories d'acteurs en regard de leur comportement: les « autonomes socialisés », les « autonomes entreprenants » et les acteurs « dépendants ». Les acteurs autonomes ont pour particularité de mettre en place des stratégies individuelles non conflictuelles pour pallier le besoin de travailler plus en profondeur leur rôle. Pour les autonomes socialisés (au sens d'E.C. Hughes à savoir, ceux qui se contrôlent eux-mêmes), le travail de direction d'acteur que peut faire le metteur en scène leur suffit soit parce qu'ils ont un petit rôle qui ne nécessite pas un travail d'approfondissement spécifique, soit parce qu'ils ont l'habitude de travailler avec le metteur en scène et savent qu'ils ne peuvent lui en demander davantage. Les « autonomes entreprenants » sont les acteurs qui questionnent le metteur en scène sur les rôles qu'ils interprètent en faisant sans cesse des propositions d'interprétation susceptibles de susciter sa réaction. Pour les « dépendants » la stratégie pour attirer l'attention du metteur en scène consiste principalement à le provoquer afin de susciter une réaction In BENSE FERREIRA ALVES, C., *Revels with a Cause ou la dynamique d'une compagnie théâtrale*, op. cit., pp. 90-96.

<sup>356</sup> Parce que la notion de direction d'acteurs trouve son origine dans la nécessité pour les réalisateurs de cinéma, contraints pour des raisons budgétaires à réduire le temps et le nombre de prises, de spécifier à l'acteur ce qu'il voulait filmer et de diriger davantage son jeu, cette notion se situe donc en parallèle de l'émergence du concept moderne de mise en scène. Si l'expression se rencontre de manière parcimonieuse avant les années 1970, elle s'avère de plus en plus employée de nos jours. La direction d'acteurs est donc la manière dont le metteur en scène conseille et guide ses acteurs, depuis les premières répétitions jusqu'aux réajustements pendant les représentations sur une voie prétracée ou à tracer ensemble. Cette notion « concerne la relation individuelle, personnelle autant qu'artistique, qui se tisse entre le maître d'œuvre et ses interprètes : relation personnelle et souvent ambiguë qui ne vaut que pour le théâtre occidental, surtout réaliste et psychologique, où l'acteur recherche l'identité de son personnage à partir de lui-même. » D'après PROUST, S., *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologie des arts, sous la direction de Patrice Pavis, Paris VIII, 2002, 428 p.



présence influent sur le jeu des acteurs. Car, comme le souligne Shigekuni, l'interaction des acteurs avec les spectateurs est une fois de plus perçue comme une expérience mystique définie en termes de flux invisibles mais sensibles à ceux qui ont appris à les reconnaître.

La première fois que le public vient, dans les répétitions ouvertes, je commence à comprendre comment je dois jouer mon rôle. Parce qu'avant, c'est bien mais je ne sais pas comment je dois faire. Avec le public, je dois parler un peu plus fort, je dois parler plus lentement. Un metteur en scène, ce n'est pas l'œil du public, parce que dans ce sens, le metteur en scène, il voit comment je bouge. Ça ce n'est pas un public. Devant un public, ça prend de l'existence, de l'énergie. C'est invisible, c'est quelque chose qu'on ne peut pas montrer au metteur en scène. C'est la totalité des gens. 10 personnes, 100 personnes, 500 personnes. Et on le sent. Ça ce n'est pas le metteur en scène.

La description que fait Shigekuni et qui rejoint celle développée par les autres disciples est indissociable du sentiment de réconciliation avec eux-mêmes éprouvé par les adeptes grâce à leur participation au C.I.C.T.. Celui-ci n'est pas la seule mesure de l'efficacité de leur « réussite spirituelle ». Pour reprendre les termes de D. Hervieu-Léger, on peut dire que leur conversion s'accompagne d'une redéfinition de la condition des individus en termes d'amélioration des capacités relationnelles, d'augmentation des performances. Il ne faut pas oublier que, comme les musiciens, la description que font communément les acteurs de l'expérience du jeu devant un public s'apparente à l'expérience de « sortie de soi » éprouvée par certains sportifs et associée au dépassement de soi. Tout comme les sportifs de haut niveau, qui font part de leur ivresse à dépasser leurs propres limites et à se placer en cohérence avec la force des éléments naturels (pesanteur, résistance de l'eau ou de l'air) auxquels ils sont confrontés, les disciples disent expérimenter la force qui se dégage d'un ensemble de spectateurs et pouvoir être en harmonie avec elle.

L'incertitude liée à l'efficacité de leur travail dans les répétitions peut alors être vue comme un moyen pour le metteur en scène de conserver l'implication totale des acteurs jusqu'à la fin des très longues périodes de répétition. Dans le cas des disciples, elle permet de maintenir un engagement maximal dans des tâches qui, sinon, seraient d'autant plus répétitives qu'elles se font au sein d'une même équipe.

Le consensus autour du pouvoir du metteur en scène à décider si, oui ou non, leurs propositions sont acceptables se fait d'autant mieux qu'ils ont résolu le dilemme inhérent au

statut de l'acteur dans le processus de création et qui repose sur le conflit entre l'autonomie de création de l'acteur et le pouvoir de décision du metteur en scène. Dans leur relation particulière à un metteur en scène guide de leur développement personnel, les disciples n'ont pas le sentiment que leur capacité créatrice est remise en question par la soumission au pouvoir décisionnel du metteur en scène car leur autonomie de création est définie comme étant leur capacité à toujours faire des propositions de jeu et a été érigée en norme de fonctionnement du groupe. À leurs yeux, le metteur en scène se contente alors de vérifier si leurs propositions sont en accord avec la ligne directrice qu'il entend donner au spectacle. Par ailleurs, il détermine si, oui ou non, ce qu'ils produisent est révélateur d'un « état de conscience de soi » qui permette de favoriser la circulation des flux entre les acteurs. Cette définition du déroulement des répétitions en termes de continuité des flux trouve un écho dans les représentations devant le public.

#### **D. Représentations et gestion de la dépendance par rapport au public**

Si, aux yeux des adeptes, les représentations sont « la vie même », leur inscription dans la durée représente un risque « de mort » de leur jeu en ce qu'elles obligent les acteurs à restituer paroles et gestes identiques, jour après jour, pendant de longs mois. Les disciples ont développé une définition des représentations qui leur permette de mieux accepter ce fait, tout en gardant la « vie » dans leur jeu. C'est ce dont nous fait part Shigekuni qui, interrogé sur ce que font les acteurs pour travailler de façon répétitive dans la durée, répond en décrivant le processus à l'œuvre dans les arts martiaux.

C'est difficile. C'est difficile de toujours garder la vie. Donnez-moi une bonne idée ! [rires] Mais en même temps, *L'Homme Qui*, on l'a joué 900 fois ou 1 000 fois, je ne sais pas. À ce moment-là, on ne peut plus faire des improvisations sur les mouvements, c'est toujours les mêmes mouvements. Donc, ça devient un cérémonial, un rituel. C'est un rituel par la forme mais dans le fond, on doit se laisser porter par la forme. Si l'ego existe, à ce moment-là, la forme devient seulement une forme. Mais si on se laisse porter, on donne de la vie à la forme sans s'en rendre compte. Ça devient une forme organique. Tout le monde a fait ça.

Le travail qui permet de donner vie aux personnages en dépit de la répétition des situations identiques de représentation s'apparente à l'apprentissage des arts martiaux chinois et japonais. L'acteur doit se plier à la gestuelle mise en place lors des dernières répétitions et des

premières représentations publiques comme s'il s'agissait de mémoriser physiquement un enchaînement de formes établies (les katas). Une fois celle-ci gravée dans le corps (la « mémoire du muscle » dont parlent les sportifs), le travail de l'acteur consiste à concentrer son attention sur la situation d'interaction afin de redonner vie à une forme morte. La maîtrise des formes, comme celle des katas, doit permettre à l'acteur de laisser son corps et son esprit plus réceptifs à son environnement (partenaires de combat et espace pour le pratiquant des arts martiaux<sup>357</sup>).

Par ailleurs et à l'instar des autres catégories de fournisseurs de services, les acteurs mènent continuellement contre leur public un combat pour leur statut et pour leur dignité personnelle. Comme les musiciens de danse étudiés par Becker, les acteurs pensent être détenteurs d'un don inné qui ne puisse être acquis et qui limiterait ainsi l'accès au groupe à ceux qui en sont détenteurs, interdisant aux personnes extérieures d'exercer un quelconque contrôle sur ce qu'ils jouent et sur leur manière de jouer<sup>358</sup>. En effet, même si le système de formation de l'acteur est vaste et repose sur un certain nombre de savoirs techniques, rien, selon les acteurs, ne remplacerait les qualités intérieures initiales comme « la flamme », « la présence ». Dans leur attitude à l'égard des spectateurs, les acteurs éprouvent donc une certaine frustration à dépendre du jugement d'un public qu'ils estiment dénués de l'ensemble des compétences nécessaires. Au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., le combat des adeptes pour préserver un statut valorisé qui repose sur une autonomie de choix s'exprime à plusieurs niveaux. Les disciples voient, tout d'abord, dans la capacité du C.I.C.T. à maintenir une recherche théâtrale en dépit du travail de représentation une garantie d'indépendance par rapport au travail qu'ils mènent sous la houlette du metteur en scène Peter Brook. C'est ce que nous ainsi dit Ray :

Mais au final, une fois arrivé aux Bouffes du Nord, on n'y faisait plus uniquement de la recherche. C'était en 74. Cela fait donc longtemps que nous sommes une compagnie théâtrale commerciale. La période de recherche pure n'a pas duré aussi longtemps. Toutefois, il est vrai que cela continue. La compagnie a conservé une position relativement libre à l'égard du public et de la critique.

Les trois disciples les plus anciens au C.I.C.T. ont une grande nostalgie du temps où leur travail était principalement consacré à la recherche et où donc, ils ne dépendaient presque pas

---

<sup>357</sup> Dans les arts martiaux, la vie des formes provient de l'harmonie entre le pratiquant et le monde extérieur. Cette harmonie repose sur la vision du monde en termes de circulation des flux conceptualisée par le taoïsme. Les êtres vivants et les éléments naturels étant parcourus de flux, l'harmonie provient de la circulation fluide des flux entre eux. Celle-ci ne doit pas être gênée par l'intellect et le repli sur soi.

<sup>358</sup> BECKER, H., S., *Outsiders, op. cit.*, p. 109.

du jugement du public. Si ni eux, ni les deux acteurs arrivés plus tard que sont Soumaoro et Aboubacar, ne portent ouvertement un jugement méprisant à l'égard des spectateurs, ils ont, cependant, comme tous les acteurs, défini un ensemble de comportements de spectateurs qui, parce qu'ils portent atteinte au bon déroulement des représentations, leur permet de relativiser l'échec de l'interprétation collective. L'unanimité de point de vue à l'égard de ce qui est vécu comme une menace extérieure est un moyen de défendre leur statut devant le public. En reprenant l'analyse d'E. Goffman sur les « équipes », on peut également dire que c'est l'un des principes de fonctionnement de cette forme de présentation de soi<sup>359</sup>. Ainsi si un effet comique n'est pas perçu comme tel un soir, ce ne sont pas les compétences de l'acteur qui sont mises en cause mais le faible degré de réceptivité du public. À côté de ce type très répandu de renversement d'une situation négative au profit du prestige de l'acteur, les disciples du C.I.C.T. ont développé des attitudes plus spécifiques qui visent à leur assurer le contrôle de l'appréciation de leur travail. Ce n'est pas que les adeptes du C.I.C.T. aient dressé une nouvelle barrière de compétence entre eux et le public. Ils ont, en revanche, renforcé la valeur accordée aux qualités intrinsèques de l'acteur au détriment de certaines compétences techniques. Cela ne veut pas dire pour autant que la technique n'ait pas de sens, celle-ci continue d'être valorisée comme une forme nécessaire d'apprentissage. En revanche, une fois formé, un bon acteur ne sera pas nécessairement quelqu'un dont la technique de jeu sera parfaite mais une « personne de qualité ». Selon la définition établie par les comédiens en général, un bon acteur est un comédien doté de talent, c'est-à-dire, du génie et beaucoup de travail comme dirait Ch. Dullin<sup>360</sup>. Pour les disciples, le bon acteur est celui qui réussit, pour reprendre les termes utilisés par Raoul « à élever son art à un niveau spirituel », c'est-à-dire, à utiliser sa technique afin de ressentir et de servir de vecteur à une énergie invisible qui circule entre les différentes personnes présentes lors de la représentation. L'apprentissage des

---

<sup>359</sup> Dans le prolongement de la métaphore théâtrale qu'il utilise pour parler des interactions dans la vie quotidienne, E. Goffman parle « d'équipes » pour décrire les comportements d'individus qui coopèrent afin de maintenir une certaine définition de la situation devant un public. Il insiste sur le fait que, si le comportement change en fonction du public, les « équipiers » acquièrent une certaine « familiarité ». Celle-ci ne repose pas forcément sur des liens de nature organique, développés au fur et à mesure des années passées ensemble, mais plutôt sur une relation formelle. Pour se protéger des autres, les individus membres d'une équipe adoptent souvent une certaine dépendance les uns vis-à-vis des autres. D'après GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Vol. I La présentation de soi, Les Éditions de Minuit, Paris, 1973, pp. 79-103, 251 p.

<sup>360</sup> Selon C. Paradeise, il est possible de dégager un idéal-type de la compétence théâtrale à partir de la qualification par les comédiens de la notion de « talent » et des théories de l'acteur développées afin de permettre aux acteurs d'accéder au talent à travers un travail d'apprentissage. Celles-ci reposent sur la maîtrise du corps comme instrument du comédien, l'affinement de la perception par l'intelligence sensible et non « cérébrale », la maîtrise de la fraîcheur de jeu en dépit de la répétition des représentations et la soumission à la division du travail propre à l'art théâtral. L'auteur souligne que quelles que soient les écoles (école russe qui vise à obtenir la communion avec le public à partir de la fusion du comédien avec le personnage, école française qui s'appuie sur la dissociation entre l'être intuitif et le comédien), toutes visent à résoudre la question du dédoublement du comédien. D'après PARADEISE, C., *Les comédiens*, op. cit., pp. 123-134.

disciples au C.I.C.T. n'a donc pas totalement procédé du même objectif que les formations auprès d'autres metteurs en scène théoriciens et pédagogues de l'art dramatique. L'ensemble des exercices utilisés au C.I.C.T. visait bien à renforcer la maîtrise de leur corps comme instrument, à développer une appréhension sensorielle des situations d'interaction ainsi qu'à leur permettre de recourir à des techniques de stabilisation du jeu qui les autorise à renouveler les sources d'émotion dans les situations routinières de représentation, et à accepter de se soumettre à l'organisation du travail propre au C.I.C.T.. Cependant, l'acquisition des cadres conceptuels de la tradition religieuse qui a accompagné ces apprentissages vise, non pas à simplement à définir l'acteur comme l'instrument de l'actualisation d'une émotion collective qui provient de la justesse de jeu, mais à l'inciter à se concevoir comme l'instrument d'un rituel religieux qui repose sur l'émotion collective. Or, le spectateur ne peut percevoir la qualité spirituelle des acteurs que s'il est en possession d'éléments de compréhension qui dépassent la traditionnelle reconnaissance de la justesse du jeu, c'est-à-dire s'il partage certains des cadres conceptuels de cette tradition religieuse. Tout d'abord, le public doit avoir une définition large de cette justesse de jeu. On peut définir celle-ci comme étant le point de jonction entre la gamme d'interprétations de la situation dramatique acceptable par le public et l'interprétation proposée par chacun des acteurs dans le cadre d'une mise en scène et d'un lieu donné. Dans le cadre du Théâtre des Bouffes du Nord, la gamme d'interprétations acceptables par le public est élargie à la fois par la distribution (variété des origines ethniques et culturelles des acteurs, accents), par le choix de supports textuels qui fasse appel à des situations d'interaction reconnaissables tout en faisant référence à des contextes parfois exotiques, par l'absence de décors prégnants et par des conditions de représentation qui indiquent au spectateur qu'il ne doit pas s'attendre à une interprétation classique. Selon les termes de Shigekuni, l'interprétation peut être « techniquement mauvaise parce qu'elle n'est pas bien polie »<sup>361</sup>. Mais surtout, le public doit être disposé à conférer une certaine dimension religieuse aux interactions avec les acteurs. Compte tenu du secret qui l'enveloppe et la fonde, il est probable que peu de spectateurs pourront procéder à cette redéfinition des interactions théâtrales en fonction des principes de la tradition religieuse que partagent les membres du C.I.C.T.. Le caractère religieux des interactions dans le contexte d'une représentation théâtrale ne pouvant être ouvertement revendiqué par les acteurs, ceux-ci se préservent d'avoir à échanger sur le sujet avec les spectateurs qui oseraient placer la conversation sur ce

---

<sup>361</sup> Shigekuni Honda fait ici référence à certaines postures, comme une épaule droite qui remonte. Ray, quand à lui, fait référence à son accent britannique. Il dit ainsi qu'après 35 années passées en France, les autres metteurs en scène attendent de lui qu'il parle français comme un Français, ce qu'il ne peut faire.

terrain. Même ces spectateurs croyants sont placés dans une position subalterne car ils ont besoin de la médiation de ces acteurs prêtres pour éprouver la présence d'une force invisible et ne sont donc pas sur un pied d'égalité avec les acteurs. Bien que protégés par l'incapacité pour les spectateurs à définir la réalité d'un appartenance religieuse, les disciples évitent concrètement le contact avec les spectateurs en-dehors de la situation bien délimitée de la représentation. Comme nous l'avons vu, l'usage qu'ils font, par exemple, aujourd'hui du café est restreint à un lieu de convivialité avec le personnel du théâtre ou avec des amis et non à un moyen d'entrer en contact avec le public afin de le laisser exprimer son jugement sur leur interprétation. Aucune démarche volontaire d'exposition aux spectateurs afin de solliciter l'échange avec eux n'a pu être observée. Au contraire, certains cherchent même plutôt à éviter les spectateurs en restreignant au maximum la fréquentation du café.

Environ dix minutes après la fin de la représentation, Shigekuni entre dans la salle du café par l'accès réservé qui communique avec le couloir de circulation du théâtre. Il vient prendre des affaires que Mathilde est allée chercher pour lui peu de temps auparavant. Il tient un thermos de miso à la main. Après un court échange au sujet des vertus de la bouteille thermos et de ce bouillon japonais, il quitte le théâtre pour rentrer chez lui.

*Notes d'observation, 14 novembre 2004.*

Lorsqu'ils sont présents dans les couloirs du théâtre ou au contrôle, les acteurs montrent qu'ils sont là dans un but précis et non pour se mettre totalement à la disposition des spectateurs pour un éventuel échange. Même Ray qui n'hésite pas à se montrer dans les couloirs avant la représentation et à se rendre au café après le spectacle n'envoie pas de signes à l'attention des spectateurs qui pourraient leur indiquer qu'il est disposé à discuter avec eux.

Ray vient à l'accueil, il s'inquiète de savoir si ses amis se sont présentés car il est en possession de leurs billets. Il ne cesse d'aller et venir d'un pas rapide dans le couloir de circulation, l'air préoccupé.

Ray rejoint ses amis au comptoir du café. Ils sont en grande conversation.

*Notes d'observation, 16 décembre 2000*

Les disciples peuvent donc jouer des possibilités qu'offrent des conditions d'accueil du public donnant l'impression à celui-ci d'une plus grande proximité avec les acteurs pour en fait, conserver leurs distances avec celui-ci. Cette protection vis-à-vis de la critique directe des

spectateurs est renforcée par un système de répétitions publiques qui prive les critiques professionnels de leur rôle de juge autorisé en leur supprimant le privilège de la primauté de

l'information, et conditionne favorablement l'appréciation du public. M. Burawoy<sup>362</sup> a mis à jour l'existence d'un jeu entre employés et employeurs permettant aux premiers de supporter la soumission au processus du travail. On peut dire ici, que les acteurs sont à l'initiative d'un jeu à l'égard du public qui consiste à donner l'impression d'une proximité tout en préservant leurs distances. Dans la mesure où cette attitude ne porte pas atteinte à l'image que le C.I.C.T. veut donner de lui-même à savoir, un théâtre ouvert au public, qui lui offre les moyens de prendre activement part à la représentation, l'encadrement ferme les yeux sur ce jeu. La constance de leur implication au TBN – C.I.C.T. permet, par ailleurs, aux disciples de bénéficier d'une aura artistique, humaniste et spirituelle qui leur confère un certain prestige auprès des spectateurs et du monde du théâtre. Ils sont à l'origine de l'existence d'une communauté théâtrale qui a redonné vie à un théâtre abandonné en participant, qui plus est, à la mise en place, au travers d'une recherche exclusivement centrée sur le théâtre, à de nouvelles conventions esthétiques. Ils travaillent depuis de nombreuses années dans un lieu qui s'est engagé, dès sa fondation, dans une politique de théâtre populaire pour laquelle il a obtenu la reconnaissance officielle qu'il assure une mission de service public. Cette politique a pris appui sur une compagnie organisée autour des acteurs et du metteur en scène aidés d'un nombre très restreint de techniciens et de personnel administratif qui n'occupaient pas des postes prédéfinis. Les disciples rejettent le vedettariat et offrent l'exemple d'une vie sans luxe affiché. Les adeptes ne prennent jamais part aux événements mondains du monde du spectacle et sont absents des émissions de promotion télévisées. Ils participent en revanche à des spectacles toujours en phase avec certaines préoccupations humanistes sans se revendiquer d'un théâtre militant. Spectacles qui revêtent une dimension spirituelle sans pour autant avoir d'appartenance à aucune religion instituée. Par l'ensemble des caractères énoncés ci-dessus et le fait qu'il soit organisé autour de la personne charismatique du metteur en scène Peter Brook, le C.I.C.T. fonctionne alors pleinement selon l'idéal-type de la communauté théâtrale, modélisé par S. Proust et qui constitue la forme d'organisation collective idéale dans le

---

<sup>362</sup> À partir d'une enquête de terrain menée dans une usine par observation participante de longue haleine, l'auteur étudie les conséquences sociales des changements introduits dans les processus de travail. Il souligne les ajustements aux forces qu'exerce le changement technologique et détaille les sources non-techniques du changement. Il montre, non seulement, que la coercition ne peut expliquer l'implication des ouvriers dans leur travail et que le consentement est à la base de leurs efforts, mais aussi, que c'est grâce à la participation à un jeu dans lequel ils développent un intérêt commun pour les résultats et la continuité du jeu et non grâce aux incitations financières, qu'ouvriers et personnel d'encadrement coordonnent leur travail, BURAWOY, M., *Manufacturing Consent*, op. cit., 267 p.

monde du théâtre. Quatre caractéristiques majeures distinguent cette communauté théâtrale. 1. Des mythes fondateurs (la troupe est conçue comme modèle idéal d'organisation collective, la dimension éthique prime sur les dissensions internes, le théâtre joue un rôle fondamental dans la constitution de la communauté). 2. Une économie de l'ascèse (les postes de comédiens et de techniciens sont indifférenciés, les revenus sont toujours limités, le dénuement constitue un principe esthétique, les comédiens occupent une place centrale). 3. La communauté est séparée du reste de la société (établissement dans un espace fermé et spatialement isolé, disposition à l'errance). 4. La troupe se trouve sous la domination charismatique du metteur en scène (capacités créatrices uniques, autorité relativement indépendante de la pérennité des principes proférés, engagement personnel dans le respect des principes éthiques)<sup>363</sup>. Si l'on prolonge la réflexion de l'auteur à la lumière de l'article d'E. Freidson déjà cité, on peut assimiler le recours récurrent des entreprises théâtrales à la troupe comme forme idéale d'organisation à une démarche de recherche de prestige moral de la part des membres de groupes professionnels qui ne disposent pas d'une autorité de métier légale et morale. J'ajouterais que, du point de vue de leur prestige, l'aura dont bénéficient les disciples du fait de leur appartenance à ce type de communauté idéale, même si celle-ci ne remplit plus aujourd'hui tous les critères de l'idéal-type, leur permet de se doter d'une forme d'autorité morale au sens dégagé par Freidson (ils ont bénéficié d'une longue formation auprès d'un maître considéré comme un théoricien du théâtre et ont toujours montré le plus grand désintéressement). La redéfinition du rôle de l'acteur dans la création théâtrale en termes ésotériques et ce que cela implique du point de vue des relations avec le metteur en scène ne peut qu'avoir une influence sur la manière dont se sont construites les carrières des disciples depuis leur participation au C.I.C.T. C'est ce que nous allons voir à présent, en analysant les circuits au sein desquels les disciples évoluent avant d'envisager l'occupation de différents postes au travers de catégories constituées par l'exercice de leur métier dans différents secteurs d'activité.

### **III. Carrière et spiritualité**

À partir du moment où ils s'engagent dans le métier, les acteurs, comme tous les autres membres d'un groupe professionnel, essaient d'avoir un certain contrôle sur le développement

---

<sup>363</sup> PROUST, S., « La communauté théâtrale, entreprise théâtrale et idéal de troupe », *op. cit.*, pp. 93-113.



de leur vie professionnelle. La plupart des carrières professionnelles se construisent au sein d'organisations qui, quel que soit le contexte dans lequel elles existent (industriel, commercial, administratif, etc.) établissent une certaine hiérarchie des statuts et des positions. L'évolution au sein d'une organisation vers les postes de prestige et à responsabilité peut suivre plusieurs chemins. Comme l'ont montré H.S. Becker et A.L. Strauss, l'évolution dans la carrière ne correspond pas nécessairement à un mouvement ascendant selon les degrés de la hiérarchie. Les mouvements peuvent être descendants ou latéraux, ce qui signifie le passage à un moindre statut ou à un statut égal mais dans un autre secteur d'activité d'un même métier<sup>364</sup>. Dans, le monde du spectacle, nombreux sont les éléments qui agissent sur la construction d'une carrière. Notons les secteurs d'activité, les fonctions occupées au sein de chaque secteur ainsi que les réseaux et liens de coopération.

Comme pour les trois quarts des comédiens, le théâtre n'est pas le seul secteur d'activité dans lequel les disciples exercent leur métier<sup>365</sup>. Toutefois, pour les adeptes du C.I.C.T., le nombre des secteurs connexes fréquentés est globalement limité à une seule discipline majeure, le cinéma. Si celui-ci vient bien en deuxième position, la télévision est totalement absente de leurs pratiques et seul un adepte exerce dans le secteur de la radio. Aucun d'entre eux n'a d'expérience dans les disciplines mineures que sont le café-théâtre, la publicité, la synchronisation, le film industriel ou le cabaret.

Par ailleurs, il convient de souligner que la diversité des activités des comédiens ne résulte pas uniquement de l'existence de divers secteurs. Le métier s'organise également autour de l'exercice par des personnes qui se revendiquent, en priorité, comme des comédiens, d'un ensemble de fonctions diverses au sein de ces différents secteurs. La polyvalence professionnelle des comédiens est l'une des caractéristiques majeures de ce métier, les comédiens pouvant assurer plusieurs fonctions soit simultanément soit successivement, dans un même secteur. C'est dans le théâtre que cette multiactivité est la plus grande car plus d'un tiers des comédiens est également metteur en scène, près d'un tiers est enseignant, et un autre

---

<sup>364</sup> Dans cet article, les auteurs soulignent l'existence d'une corrélation entre la construction de l'identité et les fluctuations de la carrière au sein d'un métier et d'une organisation professionnelle. Ils insistent sur la variété de voies possible dans la construction d'une carrière et sur les événements qui permettent ou contraignent le passage d'un statut à un autre tout au long d'une carrière. Les différents chemins suivis sont décrits en termes d'ascenseurs bien que la plupart des parcours professionnels ne soient ni toujours ascendants ni linéaires. In BECKER, H., S., STRAUSS, A., L., « Careers, Personality and Adult Socialization », *The American journal of Sociology*, November 1956, Vol. LXII, N°3, pp. 253-263

<sup>365</sup> 75,5% des comédiens âgés de 40 ans et plus citent le théâtre comme secteur d'activité principal durant leur carrière. Mobilisant près de 30% des comédiens de cette même classe d'âge, la télévision représente le deuxième secteur d'activité, devant le cinéma (14,5%) et le doublage ou la synchronisation (4%). D'après, MENGER, P.-M. *La profession de comédien, Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP, Paris, 1997, pp. 131-172.

tiers dramaturge ou adaptateur<sup>366</sup>. Selon l'étude menée par P.-M. Menger à partir du fichier du GRISS, une faible diversification serait l'expression soit d'un choix risqué, soit d'une incapacité à mobiliser les ressources nécessaires à l'élargissement du champ d'activité<sup>367</sup>. Selon C. Paradeise, la monoactivité, qu'elle soit sectorielle (par exemple, un comédien ne travaillant qu'au théâtre) ou de fonction (un comédien qui ne serait que comédien) ne prend sens que si elle est vécue comme une activité stable et/ou valorisante qui leur permet d'obtenir les satisfactions matérielles, artistiques ou de notoriété auxquelles ils aspirent, comme chez les puristes du théâtre ou les vedettes. L'auteur souligne que la monoactivité est une contrainte lorsque, soit le comédien est captif d'un segment du marché, comme cela peut être le cas dans le secteur de la synchronisation, soit il ne parvient pas à accéder à d'autres segments<sup>368</sup>.

À travers les récits de parcours, voyons à présent comment les disciples du C.I.C.T. structurent leur carrière par rapport aux secteurs d'activités et aux fonctions théoriquement accessibles. Nous verrons tout d'abord les secteurs où les acteurs exercent leur métier avant de détailler les éventuelles fonctions diverses et faire ressortir les éléments ou personnes qui permettent et contraignent leur multiactivité.

### **A. Le cinéma, le disciple et le consentement aux conventions d'organisation**

Pour les adeptes, le théâtre est leur activité principale. Tous ont une activité cinématographique. Toutefois, celle-ci varie grandement en intensité et en variété en fonction de certains paramètres qu'il nous faut détailler pour chacun des acteurs. Ainsi, si Raoul et Soumaoro sont les disciples qui ont la plus grande filmographie, celles-ci sont fondamentalement différentes. Elles sont révélatrices de l'existence de certains réseaux ainsi que de la prégnance de types d'emploi sur le marché cinématographique. Raoul n'a joué que dans des films français. Bien qu'il n'ait joué que des seconds rôles, certains de ces films ont eu une renommée internationale et il n'a joué que pour des réalisateurs connus. Comme nous l'avons vu, Soumaoro avait déjà une longue expérience cinématographique en Afrique avant d'arriver en France. C'est d'ailleurs grâce à sa participation à un film burkinabé qu'il avait été remarqué par l'assistante de Peter Brook. Dès son arrivée au C.I.C.T., il a joué des seconds

---

<sup>366</sup> In *Idem*, pp. 173-200.

<sup>367</sup> DEBAUVAIS, R., MENGER, P.-M., VAUCLARE, C., et al. *Le spectacle vivant*, La Documentation française, coll. prospective-emploi, 1997.

<sup>368</sup> In PARADEISE, C., *Les Comédiens, profession et marchés du travail*, op. cit., 271 p.

rôles dans des films français. Ceux-ci étaient alors toujours typés par rapport à la couleur du personnage. Au début des années 1990, il recommence à jouer des rôles majeurs dans des films réalisés au Mali ou au Burkina Faso auprès de réalisateurs africains connus qu'il fréquentait de longue date, mais aussi dans des films de son fils aîné devenu lui-même réalisateur. En 2000, il obtient son premier grand rôle dans un film français tourné aux Etats-Unis qui connaît une diffusion internationale. Il convient de souligner qu'aucun des films auxquels Soumaoro ait participé ne lui ont permis de sortir de l'emploi d'homme noir. Shigekuni, limite sa filmographie aux films primés ou ayant concouru dans des festivals renommés et considérés comme des films d'auteur. Bien qu'il ait fait du cinéma à l'époque où il vivait au Japon, il n'en fait pas mention car il considère que cela était purement alimentaire. À l'instar de Shigekuni, tous établissent une dichotomie entre les secteurs construite autour de la traditionnelle opposition entre art et commerce. Mais, alors que dans son entretien, celui-ci omet sciemment les films qu'il ne définit pas comme ayant une valeur artistique, Raoul et Soumaoro, n'en font pas abstraction.

[Vous avez continué à faire du cinéma ?]

Oui, oui. Un peu.

[Comment vous trouvez ce qu'on vous propose au cinéma ?]

D'abord, je ne parle pas beaucoup. Et puis je ne veux pas faire de télévision. C'est, comment dire, de la consommation, ce n'est pas un projet artistique. S'il faut que je parle beaucoup français, je ne le fais pas. Mais, il y a beaucoup de projets avancés par des metteurs en scène, donc s'il y a quelque chose de bien, je peux le faire mais, quand j'ai le temps. J'ai envie d'en faire une fois par an<sup>369</sup>.

Aboubacar, quant à lui, n'a pas une filmographie très importante, mais celle-ci s'est construite au travers de rôles principaux auprès de cinéastes mondialement réputés (Idrissa Ouedraogo, Claire Denis) ainsi que dans des films d'auteurs qui lui permettent parfois de sortir d'un rôle d'emploi. Il a d'ailleurs une position très militante à l'égard de sa participation au cinéma. Si, aux yeux des disciples, le cinéma bénéficie d'une aura artistique c'est qu'il leur permet de transposer une partie de leurs conventions d'organisation. En effet, la multitude de prises effectuées au cinéma, leur donne la possibilité de rester dans une logique d'improvisations incessantes pour parvenir à jouer un personnage qui, selon les mots de Raoul, soit « en accord

---

<sup>369</sup> Son déni d'une activité télévisuelle est sans doute dû aux forts stéréotypes attachés aux rôles d'asiatiques dans les téléfilms français pour lesquels il est sollicité. Shigekuni a toutefois participé à des séries télévisées. Dans l'une d'entre elles, il jouait le rôle d'un homme d'affaires chinois (le réalisateur n'étant sans doute pas gêné par son fort accent japonais), dans une autre, un maître Zen. Sa participation se limitait, à chaque fois à de brèves apparitions.

avec leur être le plus profond ». Ils garantissent ainsi à la fois leur pouvoir de créativité en tant qu'acteur et leur recherche individuelle d'accomplissement spirituel tout en acceptant la soumission à un réalisateur tout puissant et sans compromettre le travail collectif de création. Par ailleurs, l'absence de représentation devant un public supprime le dilemme lié à l'impossibilité de travailler sur une longue période afin de préparer la rencontre avec le public. La dimension collective du travail spirituel disparaît puisqu'ils ne sont pas sollicités pour être les vecteurs d'une énergie invisible vers un public plus ou moins réceptif.

## **B. Théâtre, captivité et indépendance**

Au théâtre, la plupart des disciples ne sont des acteurs que lorsqu'ils jouent dans un spectacle du metteur en scène et directeur artistique Peter Brook. Cette allégeance à un employeur unique est liée à la façon dont les disciples ont redéfini les interactions théâtrales et au fait qu'ils ne puissent retrouver les conditions de leur existence auprès d'autres metteurs en scène. Tout en relativisant son expérience, Raoul qui a travaillé auprès de grands metteurs en scène français tels que Jean-Pierre Vincent et Marcel Maréchal, avant son arrivée au C.I.C.T. souligne le caractère singulier du travail d'acteur auprès de Brook.

[Vous avez dit que ce que vous aviez découvert au CICT, c'était ce travail en profondeur, des approches différentes Est-ce que vous avez retrouvé ça ailleurs ?]

Non.

[C'est vraiment unique ?]

Ben, il y a sûrement, d'autres endroits comme ça en Europe, qui y ressemblent. Mais moi, je n'en ai pas connu. Ça ne veut pas dire que c'est moins bien ailleurs...

Le travail d'interprétation auprès d'autres metteurs en scène est totalement dépendant de la capacité des acteurs à avoir eu accès à d'autres fonctions au sein du monde du théâtre ou à d'autres secteurs d'activité. Les acteurs qui n'ont pas suffisamment de rôles au cinéma ou qui ne sont pas metteurs en scène ne disposent pas de l'autonomie financière nécessaire ni parfois des autorisations administratives leur permettant de ne travailler que pour Peter Brook. Lorsque pour des raisons financières, les disciples sont obligés d'accepter un rôle d'acteur auprès d'un autre metteur en scène, ils vivent très mal cette situation car ils sont dans l'impossibilité d'imposer les conventions d'organisation qu'ils ont apprises au TBN – C.I.C.T. et qu'ils ont faites leurs. Ainsi, lorsque Ray, embauché pour un rôle dans une pièce de Tchekhov, fait sans cesse de nouvelles propositions de jeu dans les répétitions, il se trouve

confronté à un refus du metteur en scène et de ses partenaires préoccupés par l'idée de fixer le jeu des acteurs avant la première.

J'ai vraiment beaucoup de mal à expliquer cette notion aux personnes avec qui je travaille en ce moment même. C'est vraiment difficile. J'ai dû leur dire que c'était normal que je ne fasse pas toujours la même chose. C'est affreux, je sais, mais chaque jour est différent et je ne peux pas penser à la manière dont je vais refaire ça demain. Pourtant, c'est ce dont elle [le metteur en scène] a besoin, c'est ce qu'elle veut. D'autant plus que je reprends un rôle<sup>370</sup>.

Sur un ton un peu ironique, Ray décrit son insatisfaction à devoir travailler avec des personnes qui partagent des conventions qu'il a, pour sa part, rejetées depuis longtemps. Même s'il n'a pas suivi l'intégralité des répétitions puisqu'il ne faisait que reprendre un rôle, Ray s'autorise à juger l'ensemble d'une procédure à l'aune de son expérience des improvisations et se montre très critique à l'égard d'étapes dans le processus de création qu'il estime être erronées parce qu'inutilement intellectuelles et portant atteinte au caractère « éminemment sacré » de la représentation (afin de disposer du temps nécessaire au travail de construction de son personnage, il dit avoir été contraint d'utiliser ce moment et n'avoir été prêt qu'au bout de la quatorzième représentation).

Peter ne perd pas de temps avec la lecture sur table. Je sais que, par exemple, pour *Oncle Vania*, ils ont fait deux semaines de lectures sur table, sur le sens, afin de savoir comment jouer le texte. Il n'y a aucune raison de faire ça. L'auteur fournit tout un tas d'indications. Le traducteur fournit tout un ensemble de supports. André Marcovic avait beaucoup à dire sur la langue russe et comment sa traduction était plus russe que d'autres traductions. Je n'y étais pas, mais je sais comment ça se passe parce que j'ai connu ça. C'était toujours comme ça à la RSC [Royal Shakespeare Company], ces lectures sur table. Ils se sont peut-être arrêtés de fumer...<sup>371</sup>

Cette redéfinition de la valeur des étapes dans le processus de création d'une pièce<sup>372</sup> rend les disciples potentiellement dépendants du metteur en scène et directeur artistique du C.I.C.T..

---

<sup>370</sup> Traduction CB.

<sup>371</sup> Traduction CB. Frédéric Wiseman offre une vision du travail de lecture sur table effectué à la Comédie Française. On y voit, par exemple, les deux acteurs principaux d'un spectacle entretenir une longue controverse autour de la valeur de l'expression « tout de même ». In WISEMAN, F., *La Comédie Française ou l'amour joué*, Arte vidéo, Paris, 1996.

<sup>372</sup> J'ajouterais que cette redéfinition s'accompagne d'une revalorisation de la formation dont il a, autrefois, bénéficié à RADA. Le passage par une initiation auprès d'un maître autorise une totale modalisation du discours sur la formation classique: Ray et Shigekuni portent aujourd'hui un jugement positif sur des activités

Leur seule possibilité d'acquiescer une certaine autonomie est de se lancer dans la mise en scène. Or, comme nous l'avons vu, Ray refuse le pouvoir décisionnel attaché au statut de metteur en scène.

Les disciples, comme Shigekuni, qui ont réussi à accéder au statut élevé de metteur en scène participent non seulement très rarement à des spectacles dramatiques d'autres metteurs en scène que Peter Brook mais dénie tout caractère théâtral à la fois au spectacle et à leur participation.

[Avez-vous joué avec d'autres metteur en scène de théâtre ?]

Cette année, j'ai fait ça avec Joseph Nadj. J'ai bougé avec Jean Babilée au Théâtre de la Ville. De toute façon, ce n'est pas un metteur en scène, il a travaillé à la conception de spectacles, mais c'est différent.

Le seul acteur à avoir régulièrement joué avec d'autres metteurs en scène de théâtre est Aboubacar Sidibé. Il a participé à de nombreux spectacles dramatiques créés par des metteurs en scène engagés dans la défense d'un répertoire africain de langue française, certains étant très connus (comme Gabriel Garran), et d'autres moins (comme Pascal Nzonzi). Bien qu'en 2000, il ait adapté un texte pour le théâtre qu'il ait lui-même interprété et qu'il soit un acteur reconnu dans le monde du théâtre et du cinéma, il n'a ni le statut de metteur en scène, comme Raoul, Shigekuni et Soumaoro, ni de directeur de sa propre compagnie théâtrale, comme Soumaoro Kanté. Bien qu'il ait été élu sociétaire de la Comédie Française, Aboubacar exprime silencieusement sa souffrance à ne pouvoir jouer selon les conventions apprises au C.I.C.T.. Alors que je le sollicitais pour un entretien biographique un an après son élection, Aboubacar a décliné ma requête, comme il l'avait fait pour toutes les autres demandes d'entretien formulées depuis son entrée au Français<sup>373</sup>

J'ai décidé de ne pas faire d'entretien parce que je ne vis pas très bien ma situation et je préfère ne pas en parler pour le moment.

---

qui ont pu leur peser autrefois car elles représentaient une contrainte mais qui étaient, par ailleurs, compensées par la grande satisfaction à jouer sur une scène et devant un public.

<sup>373</sup> Bien qu'il y ait eu de nombreux articles rédigés à l'occasion de sa première apparition dans une pièce de la Comédie Française, aucun, à l'exception d'un l'article (BÉDARIDA, C., « [Aboubacar Sidibé], comédien d'élection », *Le Monde*, 19 février 2003), ne repose sur des extraits d'entretien et font tous appels aux commentaires du directeur de la Comédie Française pour parler de l'acteur. Même s'il débutait au Français en jouant un personnage noir qui conforte un recrutement par « emploi », l'acteur soulignait sa disposition à se prêter à une nouvelle organisation du travail de création qui lui permette de varier son répertoire. Il dit « faire confiance aux esprits qui ont ouvert ce chemin pour [lui] ».

Alors qu'il jouait encore au TBN – C.I.C.T. mais que pour la première fois il endossait le prestigieux statut de créateur au travers de la fonction d'adaptateur, l'acteur avait exprimé son désir de sortir de son statut d'acteur généralement associé à l'absence d'autonomie dans le processus de création. En effet, en dépit du fait qu'ils consentent à se soumettre au metteur en scène, les disciples n'ont pas moins établi une hiérarchie des statuts au sein de l'organisation du travail théâtral déterminée par le degré d'indépendance de chacun. Au plus haut de cette hiérarchie se trouve le statut de metteur en scène, puis vient celui d'adaptateur et en dernier lieu, le statut d'interprète. Parce que j'étais assise à l'emplacement où avait coutume de s'asseoir l'ancienne directrice administrative du Théâtre des Bouffes du Nord, Aboubacar m'a confié son amertume à ne pas pouvoir compter sur une aide du C.I.C.T. dans le lancement d'une nouvelle carrière.

Il y a deux choses qui font que le travail [des comédiens] est différent : d'abord ils travaillent dans un théâtre, ensuite, ils travaillent la nuit. Un comédien, c'est un peu bête. Quand t'es trop malin tu ne peux pas être comédien. Mais mon Baldwin n'a pas bénéficié de suffisamment de promotion. La presse et la radio n'ont pas fait leur travail. Libé n'est toujours pas venu. Je passe sur France Inter le 17, mais c'est déjà tard. Je suis passé sur RFI mais par rapport à la couverture du C., je n'ai pas bénéficié du même intérêt. Lorsque la presse s'intéresse à mon spectacle, elle le fait tardivement. Ils [l'administration du TBN] n'ont pas fait leur boulot alors que ça aurait été de bon aloi. Je voudrais avoir mon théâtre, mon lieu pour faire mes mises en scène. Si Micheline Rozan avait été là, ç'aurait été différent. Mon Baldwin irait à Lausanne, à Chambéry.

En dépit de sa participation à un autre secteur d'activité que le théâtre ainsi qu'à de nombreux spectacles dramatiques créés par d'autres metteurs en scène que Peter Brook, Aboubacar est captif de sa fonction d'acteur dans les deux secteurs. Comme il le souligne, il ne dispose pas au sein du TBN –C.I.C.T. de l'aide d'un « tiers important » pouvant lui conférer une plus grande visibilité dans le nouveau statut qu'il vient d'endosser en aidant à la diffusion d'un spectacle produit par le TBN – C.I.C.T.. Spectacle, qui cumule dénonciation du « cauchemar racial » et approche spirituelle. Par ailleurs, parce qu'il a construit ses liens avec le reste du monde du théâtre uniquement autour de son statut d'acteur, ceux-ci ne lui permettent pas de concrétiser une ébauche de reconnaissance dans un nouveau statut en-dehors du TBN - C.I.C.T.. Ses relations avec divers metteurs en scènes sont suffisamment prégnantes, toutefois, pour lui assurer une embauche régulière en tant qu'acteur auprès de personnes qui soutiennent la définition de sa participation au théâtre en termes d'action politique. En effet,

pendant huit ans (de 1986 à 1994) Aboubacar va identifier ses participations à des spectacles dramatiques autres que ceux du metteur en scène Peter Brook à la seule défense d'un théâtre militant en faveur de la reconnaissance de la dramaturgie noire (antillaise et africaine). À partir de 1995, il cesse toute participation à des productions théâtrales et cinématographiques. Lorsqu'il revient sur scène fin 1999, c'est pour jouer uniquement dans un spectacle de Peter Brook et dans son propre spectacle<sup>374</sup>. L'expérience professionnelle d'Aboubacar lui a donné une orientation cosmopolite, il recherche la mobilité sociale, estime que les relations ethniques sont difficiles mais non dénuées d'espoir et il voit l'individu comme maître de sa propre destinée. Pour ces raisons, on peut dire, en reprenant les catégories utilisées par E. Anderson dans son analyse de la mobilité sociale des cadres noirs américains, qu'Aboubacar est un membre du groupe des « siens affiliés »<sup>375</sup>.

Lorsque Aboubacar et M. [un jeune chanteur ayant un second rôle dans la pièce *Le C.*] se rencontrent leur gestuelle est connotée « fraternité noire ». Ils se serrent la main et se donnent une franche accolade le tout accompagné de l'expression « [Aboubacar] mon frère », « Black Back ».

Comme pour tous les acteurs ayant suivi une formation à l'ENSATT (École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre, 21, rue Blanche à Paris), c'est là qu'il a établi une partie des liens avec les metteurs en scène avec qui il a ensuite travaillé. Outre le fait d'y avoir été remarqué par Peter Brook, il a participé à un atelier animé par, Marcel Bozonnet<sup>376</sup>,

---

<sup>374</sup> N'ayant découvert cet intermède qu'après le départ d'Aboubacar pour la Comédie Française, je n'ai pu obtenir d'informations sur cette disparition de près de cinq ans de la scène théâtrale et cinématographique. Son retour à la scène au travers d'un spectacle dont il souligne la dimension spirituelle laisse penser qu'il a peut-être développé une recherche personnelle de type ésotérique.

<sup>375</sup> Elijah Anderson utilise la typologie élaborée par E. Goffman dans son analyse des stigmates pour rendre compte du comportement social des cadres noirs américains. Il distingue trois catégories. « Les siens » (the Own), « les normaux » (the Normals) et « les sages » (the Wise). Les « normaux » sont ceux qui pensent que, dans le monde de l'entreprise, les individus ont des positions équitables et qui se plaignent peu. Ce sont eux attribuent les stigmates. Les « sages » sont ceux qui, d'une certaine façon, sont privilégiés, mais qui, en raison de leur éducation ou de leur expérience de la vie ont développé une certaine empathie pour ceux qu'ils définissent comme les pauvres victimes de l'injustice sociale. Le groupe des « siens » se subdivise en deux catégories. D'une part, les « purs siens » (the core own), ceux qui sont persuadés que la société est irrémédiablement raciste, d'autre part, les « siens affiliés » (the peripheral own) qui sont plus optimistes quant à la possibilité d'échapper à la ségrégation et ont une certaine vision de ce qu'il faut faire pour réussir. D'après ANDERSON, E., « The Social Situation of the Black Executive : Black and White Identities in the Corporate World », *The Cultural Territories of Race*, Ed. LAMONT, M., The University of Chicago Press, Chicago, 1999, pp. 3-29, 413 p.

<sup>376</sup> Bozonnet, Marcel (1944), il commence à faire du théâtre dans les années 60 alors qu'il faisait des études de philosophie à l'Université de Dijon. En 1962, dans le cadre du festival des nuits de Bourgogne, il travaille avec le metteur en scène argentin Victor Garcia (venu en France dans le cadre de l'université du Théâtre des Nations de Jean-Louis Barrault) dans la pièce d'Arrabal *Le Cimetière des voitures*. Présenté dans le hangar de la Foire gastronomique, le spectacle surprend par son utilisation de l'espace. Marcel Bozonnet est ensuite engagé par Marcel Maréchal à Lyon. Après de nombreux spectacles avec différents metteurs en scène, il entre comme



administrateur général de la Comédie Française depuis 2001. Ce ne sont pas tant ses liens avec le metteur en scène, puis directeur de théâtre, que l'intercession du nouveau directeur administratif du Théâtre des Bouffes du Nord - C.I.C.T.<sup>377</sup> qui lui permettront d'être élu sociétaire du Français. En construisant un pont entre un acteur du Centre qu'il codirige avec Peter Brook et le directeur du Français qu'il connaît personnellement, Stéphane Lissner met en place ce que M. Granovetter appelle un lien faible<sup>378</sup>. Le disciple est quelque peu contraint d'accepter ce travail car il se trouve à un moment où le manque de contrats (aux Bouffes du Nord et ailleurs) le place dans la situation délicate de ne pouvoir obtenir le renouvellement de sa carte de résident étranger en France et donc de ne plus pouvoir travailler sur le marché français. Contraint de retourner au Mali en raison des fortes inondations qui laissent sa famille démunie, il s'inquiète de savoir s'il pourra revenir en France. Dès avant que le choix de la Comédie Française ne s'impose à lui, Aboubacar souffrait du fait que son manque de maîtrise de la langue anglaise l'empêchait de participer aux deux spectacles en langue anglaise, mis en scène par Peter Brook, et programmés pour les saisons qui ont immédiatement suivi la création de son adaptation d'un texte de Baldwin.

Au Théâtre des Bouffes du Nord, les disciples devenus metteurs en scène ont toujours bénéficié d'une aide. Appuyés par le directeur artistique, Peter Brook ils ont ainsi obtenu de voir leurs spectacles produits par le TBN – C.I.C.T.. Cependant, même en devenant metteurs en scène, les disciples ne s'affranchissent pas de la référence au maître. Comme le souligne Shigekuni, Peter Brook reste le modèle absolu et cela peut agir comme un frein à la multiactivité et à l'acquisition d'un autre statut.

J'avais fait 10 ans de mise en scène avant *Le Mahabharata* Pendant *Le Mahabharata*, j'ai senti que j'étais venu pour apprendre la mise en scène mais, en regardant *Le Mahabharata*, je trouvais qu'il Peter Brook était formidable. S'il est formidable, pourquoi dois-je faire de la mise en scène ? Et j'ai perdu l'envie de faire de la mise en scène. Donc, la première fois que j'ai fait une mise en scène c'était en 1975, *Les Jeux*

---

pensionnaire à la Comédie Française en 1982. Parallèlement, il enseigne à l'ENSATT de 1982 à 1987. En 1992, et alors qu'il est sociétaire de la Comédie Française depuis 1986, il est nommé directeur du Conservatoire national d'art dramatique de Paris.

<sup>377</sup> En 1998, Stéphane Lissner, l'avait sollicité pour former des jeunes chanteurs lyriques au théâtre pour la création d'un opéra de Henry Purcell.

<sup>378</sup> Dans son analyse du rôle des liens dans la mobilité professionnelle individuelle mais aussi dans la cohésion sociale, l'auteur met à jour le rôle des liens faibles. Partant du constat que les contacts personnels (liens forts) au sein d'un groupe sont un élément majeur de l'embauche, l'auteur interroge le rôle des liens construits entre différents groupes (liens faibles). Il établit que, parce qu'ils construisent des ponts entre des groupes différents, ces derniers augmentent la capacité de diffusion de l'information nécessaire à la mobilité individuelle. GRANOVETTER, M., S., « the Strength of Weak Ties », *The American Journal of Sociology*, Vol. 78, Number 6, pp. 1360-1380.

*liturgiques japonais*. Puis, pendant qu'il faisait *Ubu Roi*, j'ai joué trois mois, et puis j'ai fait ma deuxième mise en scène sur la mythologie japonaise, *Ametsushi (Ciel et Terre)*. Après, en même temps que *La Conférence des Oiseaux.*, j'ai fait un One Man Show à partir des koan, les questions Zen, *Interrogations*. Avant *Le Mahabharata*, j'ai fait *Le Livre des morts tibétains* et après *La Divine Comédie* de Dante. Puis, j'ai fait *Yamagoe (Par-delà la montagne)* une pièce de Nô. Comme vous avez pu le voir, il y avait toujours quelque chose de mystique, de religieux. C'est comme ça. Pendant 3 années, après *Le Mahabharata*, je n'ai plus eu envie de faire de mise en scène, parce que celles de Peter étaient si belles. Mais, quand même, j'ai fait *Le Caméléon* à partir d'un texte d'Hampaté Bâ et j'ai repris des contes tibétains pour un spectacle qui s'appelait *Guide dans d'autres mondes*. Petit à petit, j'ai pensé, c'est Peter Brook et c'est Peter Brook. Moi, je suis mauvais. Mais j'ai accepté l'idée que j'étais mauvais pour la mise en scène. Jusqu'en 1980, j'avais envie de faire quelque chose de nouveau, d'être révolutionnaire. Mais après, je n'ai plus eu envie de faire de la mise en scène, puis je suis devenu trop âgé pour avoir une activité créatrice. Et j'ai fini par accepter de faire de la mise en scène traditionnelle. Donc, depuis 1990, je n'ai pas essayé de faire des choses expérimentales. Alors qu'avant je cherchais toujours des formes nouvelles. Ensuite, j'ai accepté d'être un metteur en scène conventionnel mais j'espère de bonne qualité.

[C'est là que vous commencez l'opéra ?]

Non. Il y a beaucoup de théâtre avant. La Schaubühne de Berlin, le Thalia Theater à Hamburg, le Burgtheater de Vienne. Pourquoi ? Parce que j'aime beaucoup les comédiens allemands. Il y a des comédiens qui existent déjà et comme je suis devenu un metteur en scène traditionnel, je n'ai pas envie de construire mon groupe.

Donc, l'opéra c'est par hasard. Il y a l'Académie des Arts Lyriques pour les jeunes chanteurs et donc Stéphane Lissner a choisi deux professeurs de théâtre, moi, et Marcel Bozonnet qui était directeur du Conservatoire. C'est pour ça que j'ai été choisi et non pas parce que je connaissais bien l'opéra. Après, j'ai fait ça. Mais, comme toujours, à côté, j'ai toujours fait des spectacles sur le mouvement, un peu de texte et beaucoup de danse. Moins d'ateliers mais des spectacles de danse comme *Les Bonnes* de Jean Genet, *Mevlana Rumi*, des choses comme ça. Parce que, déjà il y a 25 ans quand je faisais des spectacles, il y avait toujours du mouvement.

[Comment choisissez-vous vos spectacles ?]

Depuis que j'ai décidé d'être un metteur en scène traditionnel, ce n'est pas moi qui choisis, c'est eux qui choisissent. Bien sûr, j'ai le droit de dire non. Je dis, oui, mais ce n'est pas moi qui ai commencé. Sauf *Rumi*, qui est inventé, là c'est moi qui ai choisi le texte.

Shigekuni nous apprend que s'ils veulent réussir leur passage à un autre statut, les acteurs doivent tout d'abord être totalement disposés à changer de voie. Ray, seul disciple à être resté

seulement acteur pense que seule son inaptitude à mettre en scène constitue un barrage au soutien dont il pourrait bénéficier au C.I.C.T. dans le cadre d'autres fonctions que celles d'acteur. Être disposé à changer de voie, cela signifie pouvoir également résoudre le dilemme entre art et commerce dans la nouvelle fonction ou le nouveau segment qu'ils espèrent occuper. Pour Shigekuni, il s'est agi d'abandonner toute prétention à se montrer radicalement innovant. Le disciple a résolu le dilemme en redéfinissant la valeur de son travail de metteur en scène. Le caractère artistique de ces créations ne provient plus de leur avant-gardisme mais de la valeur spirituelle conférée à certains arts tel que la danse<sup>379</sup>. Afin de changer de statut, les adeptes doivent ensuite bénéficier de ce que Becker et Carper appellent le « parrainage de carrière », c'est-à-dire, du soutien de certaines personnes influentes qui leur permettent de disposer d'une grande visibilité dans les moments cruciaux que constituent les débuts dans une nouvelle carrière<sup>380</sup>. Les directeurs du C.I.C.T. ont ainsi joué ce rôle de parrains dans la réorientation de Shigekuni, Soumaoro et Raoul vers un nouveau statut au sein du secteur du théâtre, puis pour Shigekuni vers un nouveau secteur. Certains disciples passent tout d'abord par l'adaptation avant de se lancer dans la mise en scène et bénéficient de l'aide du directeur artistique qui, pour indiquer qu'il n'a pas le pouvoir absolu sur la création du spectacle, aide le débutant en faisant une « mise en espace » de son spectacle (c'est ainsi que Raoul et Aboubacar ont commencé). Les premiers spectacles des disciples qui se lancent dans la mise en scène sont souvent d'abord présentés au public en parallèle des spectacles de Peter Brook, lors des tournées de ces derniers (ce fut le cas pour les spectacles de Shigekuni, lors desquels les théâtres ne sont alors que des lieux de diffusion), ou directement intégrés à la programmation théâtrale du Théâtre des Bouffes du Nord (comme ce fut le cas pour les spectacles de Soumaoro et de Raoul). Les spectacles peuvent alors bénéficier de l'existence de liens privilégiés entre le C.I.C.T. et des théâtres nationaux ou étrangers pour leur assurer une tournée ultérieure. Sa participation au C.I.C.T. a donc permis à Soumaoro de, tout d'abord, revaloriser son statut d'acteur en accédant à des emplois renommés et non typés par le critère de la couleur de peau. De plus, grâce à la forte valeur conférée par le C.I.C.T. aux capacités spirituelles des disciples, Souamoro a pu ensuite également revaloriser son statut

---

<sup>379</sup> Comme je le soulignais en première partie, dans le mouvement Gurdjieff, la danse et les mouvements sont perçus comme des moyens de perfectionner l'être humain et d'éveiller les consciences. Gurdjieff a donc conçu des mouvements spécifiques et transmis sa connaissance de danses sacrées afin que les disciples parviennent à un état d'éveil.

<sup>380</sup> In BECKER, H., S., CARPER, « The Development of Identification with an Occupation », *op. cit.*. Cet article vient compléter l'analyse de Becker et Strauss sur l'existence de « tiers importants » (« the important other ») dans les moments-clefs de l'élaboration d'une carrière ainsi que le jeu de l'interdépendance des carrières dans la construction d'une identité. In BECKER, H., S., STRAUSS, A., L., « Careers, Personality and Adult Socialization », *op. cit.*

social de griot dépendant d'un contexte culturel restreint à l'Afrique de l'Ouest en celui, plus universel de « sage ». Son implication dans le fonctionnement du C.I.C.T. dont l'orientation était déjà fortement africaine, lui a permis d'augmenter sa participation à des spectacles au travers d'autres fonctions plus valorisées comme celle d'adaptateur et de metteur en scène tout en jouant le rôle de promoteur d'autres acteurs noirs moins favorisés. Le statut de « sage » ainsi obtenu revêt donc à la fois le sens « de personne qui a la connaissance juste des choses » et de « personne ayant la capacité de montrer de l'empathie à l'égard des 'siens' et qui les aide à se sentir partie intégrante de l'organisation »<sup>381</sup>.

Quant à Shigekuni, il a pu se constituer, à partir de certains des théâtres ayant accueilli les créations du C.I.C.T., un réseau de lieux de production et de diffusion pour des spectacles qu'il a ensuite créés indépendamment de tout soutien du TBN - C.I.C.T. Le parrainage de carrière est également à l'œuvre dans son passage à un nouveau secteur d'activité artistique, l'opéra. Celui-ci s'est fait grâce à l'intercession du nouveau directeur administratif du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., ancien directeur d'un des plus grands théâtres lyriques de Paris et directeur du plus prestigieux festival d'art lyrique français, le Festival d'Aix-en-Provence ainsi que de l'Académie européenne de musique. À ce moment-là, Shigekuni avait déjà obtenu une reconnaissance internationale en tant que metteur en scène de théâtre en Italie et surtout en Allemagne. Jouant de ses multiples casquettes, le nouveau directeur administratif a alors agi en tant que producteur et diffuseur du spectacle de Shigekuni. Cette expérience réussie a été suivie d'autres conçues dans les mêmes conditions.

Pour conclure, en dépit du caractère relativement hétérogène de leurs origines tant sociodémographiques que culturelles et de leurs formations et expériences professionnelles distinctes, les disciples du Centre ont pu constituer, sous l'impulsion du metteur en scène, une culture commune qui a toutes les caractéristiques d'une religion. L'établissement d'une culture commune au sein d'un établissement théâtral a procédé de la mise en place d'une secte au sens défini par Hughes. En effet, à la différence d'autres institutions théâtrales, le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., comme le Théâtre du Soleil, a eu pour origine un mouvement

---

<sup>381</sup> Cf. définition d'Anderson des « sages » (The Wise). In ANDERSON, E., « The Social Situation of the Black Executive : Black and White Identities in the Corporate World », pp. 3-29.

qui « visait à réformer les mœurs », un mouvement qui cherchait à « renouveler la vie interne de la communauté »<sup>382</sup>. Cette culture s'est élaborée autour de la mise en place de conventions esthétiques et d'organisation qui ne redéfinissent pas collectivement la seule place des disciples en tant qu'acteurs au sein du théâtre (en tant que lieu et monde de l'art), mais concourent également à redéfinir leur place dans un univers conçu comme un tout animé de forces supérieures invisibles et où leur art devient l'instrument d'intercession entre celles-ci et les spectateurs. Pour les adeptes, non seulement l'art dramatique est d'ordre totalement religieux, mais tout ce qu'ils peuvent redéfinir comme artistique à l'aune de leur initiation spirituelle revêt la même valeur. Dans le processus de développement de la secte, les disciples sont un rouage essentiel de la transmission de la culture commune à la fois au sein du C.I.C.T. et à l'extérieur. La prégnance de la relation de soumission des adeptes au metteur en scène, maître spirituel, employeur et modèle ayant façonné leur façon de définir le type d'organisation du travail auquel ils consentent à prendre part, structure fortement leurs carrières. Au sein de leur secteur principal d'activité, le théâtre, les disciples qui souhaitent augmenter leur pouvoir de décision dans le processus de création ont la possibilité de sortir de leur dépendance à l'égard de conventions d'organisation du travail qu'ils ne veulent renier mais qui limitent leur accès à une embauche auprès d'autres metteurs en scène. Afin d'augmenter leur possibilité d'embauche sans remettre en question ces conventions, ils doivent changer de fonction et donc de statut. Le changement de statut se fait de façon ascendante. Les disciples accédant aux statuts plus enviés d'adaptateurs et de metteurs en scène pour des spectacles qui leur sont propres en bénéficiant du parrainage des directeurs du C.I.C.T. pour la création (mise en espace), la production (mise à disposition du lieu) et dans la diffusion (participation à l'organisation des tournées). L'évolution dans la carrière peut également se faire de manière horizontale en restant acteur mais en changeant de secteur d'activité. Parmi les secteurs d'activité majeurs, seul le cinéma est un secteur acceptable en ce qu'il permet aux disciples de maintenir les conventions d'organisation du travail développées au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. Enfin, grâce à la présence d'un nouveau directeur

---

<sup>382</sup> Dans son analyse des conditions d'apparition des institutions sociales, Hughes distingue la secte des institutions profanes car à l'inverse des mouvements révolutionnaires et réformateurs dirigés vers la structure de la société, la secte est un mouvement de réforme orienté vers les mœurs, c'est-à-dire vers l'intérieur de la société. In HUGHES, E., C., *Le regard sociologique, op. cit.*, p. 143. Sur ce principe, on peut considérer que le théâtre populaire français des années 60, issu de la protestation collective contre la définition conventionnelle du service, répond à un mouvement de réforme sociale. Mais le contexte de la fin des années 60 favorable à la remise en question des mœurs de la société par certains mouvements de régénération spirituelle, est propice à l'émergence d'entreprises théâtrales organisées sous la forme de troupes, qui, à l'instar du TBN – Centre, associent réforme des mœurs et réforme sociale et bénéficient du crédit moral que les pouvoirs publics et le monde du spectacle confèrent à cette forme d'organisation.

administratif dont la renommée s'est faite au travers de la direction de théâtres lyriques, un nouveau secteur d'activité s'est ouvert, l'opéra. Avec le soutien de ce « tiers important », un disciple a même pu procéder à mouvement doublement ascendant puisqu'il accède ainsi au nouveau statut encore plus hautement valorisé par la position dans un secteur (opéra) et une fonction (metteur en scène) prisés.

A côté de ce groupe fortement typé, on trouve un ensemble plus hétérogène d'acteurs globalement plus jeunes dont il nous faut à présent définir les caractéristiques du point de vue de la formation, des comportements à l'égard du travail théâtral et de leurs carrière.

### **Section III. Les croyants non pratiquants**

Le groupe des sept jeunes acteurs est, quant à lui dominé par la présence de cinq trentenaires et d'un presque sexagénaire anglo-saxons (quatre d'entre eux sont britanniques et l'une est canadienne). Les deux autres acteurs sont français et étaient âgés de 15 et 27 ans au moment de l'enquête.

#### **I. L'élite de la classe populaire**

Le groupe des « jeunes acteurs » se caractérise avant tout par le nombre élevé d'individus issus des classes populaires. Sur les sept acteurs interrogés, six sont fils et filles d'ouvriers ou d'employés. Seule une très jeune actrice appartient à la classe aisée, ses parents exerçant tous deux une profession libérale supérieure. L'examen de la manière dont s'est faite leur sensibilisation au métier d'acteur, de leurs parcours de formation et de leur expérience professionnelle nous permet de dégager les implications de cette appartenance par rapport à leur carrière.

##### **A. Socialisation artistique et mobilité sociale**

Tous les jeunes acteurs ont été formés au métier d'acteur au travers d'une grande institution, comme une académie ou un conservatoire. Les jeunes anglo-saxons sont tous issus de grandes écoles de formation d'interprètes. Trois ont appris le métier d'acteur à la Royal Academy of Dramatic Arts (RADA), un a suivi une formation de chanteur et musicien à travers différentes écoles spécialisées avant d'entrer à la faculté d'Eton. Un autre a été formé dans un établissement public britannique équivalent à un conservatoire régional. L'un des deux jeunes français est issu du Conservatoire National d'Art Dramatique. Trop jeune pour pouvoir prétendre à entrer au conservatoire, la deuxième jeune française suivait une formation dans un cours privé. Le goût pour l'art dramatique est venu très tôt chez eux et son développement a été favorisé par la possibilité offerte à cette nouvelle génération de pratiquer cet art dans le cadre d'activités artistiques scolaires ou périscolaires. Pour ces jeunes, l'âge moyen d'entrée dans la pratique de l'art dramatique se situe autour de l'âge de 13 ans et correspond souvent à

un rejet de certains enseignements dits « généraux ». Afin de bénéficier d'une « bonne éducation » gratuite, Naomi Todd, canadienne et fille d'immigrants jamaïcains, a été élève d'une institution religieuse gratuite jusqu'à l'âge de 12 ans avant d'intégrer un collège public. Elle y pratique, pour la première fois, l'art dramatique. La narration qu'elle offre de ses débuts au théâtre souligne l'importance des satisfactions apportées dans cette nouvelle matière en rapport aux efforts fournis.

Ils [les professeurs d'art dramatique du collège] auditionnaient pour une pièce qui tournerait ensuite dans d'autres collèges. C'était une pièce sur la maltraitance qui avait pour but d'aider les enfants à comprendre qu'ils pouvaient eux aussi aider. J'ai passé l'audition et j'ai eu le rôle. Je ne me souviens pas de ce que j'ai ressenti. Je me souviens juste que cela me semblait très naturel. Ça m'intéressait alors que beaucoup de cours au collège<sup>383</sup> ne m'intéressaient vraiment pas. J'aimais l'arts plastique, l'anglais, la rédaction. Les autres matières, je n'arrivais tout bonnement pas à rester concentrée. C'était très frustrant de devoir prendre des matières comme les sciences physiques, la biologie, les maths et de ne pas réussir dans ces matières... Alors que le théâtre, l'art plastique, la rédaction, j'avais l'impression de réussir. Mais je n'ai pas fait du théâtre parce que je voulais devenir actrice. J'ai juste fait du théâtre parce que ça m'intéressait. Et c'est comme ça que j'ai fait mes années de collège et de lycée. A ce moment-là, la vie à la maison était assez terrible. Mes parents étaient en train de divorcer et il y avait tout le temps la guerre à la maison. C'était le seul endroit où j'avais l'impression de pouvoir respirer, même si je ne m'en rendais pas compte et que ce n'était pas comme une thérapie. Je n'y allais pas pour me rendre malade. C'était pas du tout du style, tu sais, tu te dis « tout ce que je veux, c'est pleurer ». pas du tout. Mais c'était comme ça. J'étais au collège, je faisais du théâtre et ça semblait marcher. On me faisait des compliments. C'était pas des louanges, mais le genre de compliments qui font que tu te dis « Bon, faut que je continues ». Et puis un jour, j'ai vu une improvisation. De la comédie avec des improvisations. J'ai vu ces gens et je me suis dit « je sais que je ferais mieux ». Même si je n'avais que 14 ans, je me suis juste dit... C'était pas quelque chose en moi... c'était pas de l'arrogance. C'est comme si j'avais compris ce qu'ils faisaient sur la scène et donc, j'ai auditionné pour les improvisations. J'ai été prise, et ça a été super. À l'époque, je me suis dit que je ferais de la comédie parce que c'était la seule chose que j'avais vraiment travaillée. J'ai continué à jouer, puis j'ai décidé de devenir actrice. À partir de ce moment-là, j'ai continué à aller au collège, juste pour dire d'y aller. À la fin du collège, mes résultats dans les autres matières n'étaient vraiment pas bons. Je ne m'intéressais plus du tout

---

<sup>383</sup> Comme dans le système scolaire américain, le système éducatif canadien est organisé autour de deux grands niveaux. L'éducation primaire concerne les élèves de 6 à 12 ans (grade 1 to 6 at elementary school) puis, l'éducation secondaire, de 13 à 17 ans (grade 7 to 12 at high school). Cette dernière correspondant à la fois aux années de collège et de lycée en France.



au français, aux maths, aux sciences... mais entre temps, ils avaient créé une sorte de programme destiné à faire en sorte que les élèves réussissent à finir leurs études malgré tout. Un élève qui avait envie de s'engager dans un métier pouvait, s'il trouvait un stage, être la moitié de la journée en stage et l'autre moitié en cours, dans des cours qu'il aurait choisis. Et de cette façon, on pouvait obtenir son diplôme de fin d'études secondaires. Dieu merci, je savais que je voulais devenir actrice et j'ai trouvé un stage dans un théâtre. Il y avait deux, en fait non vraiment, une grande compagnie théâtrale contemporaine à Ottawa. C'est là que j'ai trouvé un stage. Je ne faisais rien d'autre que déchirer des tickets ou faire du café, mais on me laissait assister aux répétitions, assise dans la salle. C'était terriblement ennuyant. Enfin, je veux dire, c'était intéressant mais frustrant. Je voulais faire quelque chose. Mais, en gros, c'est comme ça que j'ai fini mes études secondaires. Je faisais ce qu'il me plaisait, et c'était presque comme si je trichais ou j'sais pas quoi. Je ne suivais plus que les cours d'art plastique le matin et l'après midi, j'allais travailler au théâtre. C'était génial. J'adorais ça.<sup>384</sup>

Comme dans le cas des six autres acteurs interrogés, l'attention et le statut particulier dont Naomi a bénéficié enfant pour les efforts fournis dans des activités artistiques ont favorisé son identification en tant qu'artiste et l'ont conduite à poursuivre cet intérêt au niveau supérieur, dans une école spécialisée<sup>385</sup>. Tous les jeunes artistes interrogés pratiquaient le théâtre ou un art du spectacle vivant dès le collège, voire dès le primaire. La sensibilisation à une activité artistique précoce a été déterminante dans le devenir de ces artistes. Si, comme dans le cas de Naomi, l'orientation des choix artistiques des enfants ou adolescents est d'autant plus forte qu'ils ont des difficultés avec l'apprentissage de certaines disciplines dites « générales », le processus de valorisation immédiate que constitue la participation à des spectacles « professionnels » agit de façon encore plus déterminante dans le choix d'une carrière artistique. Ce processus était déjà à l'œuvre pour les générations les plus anciennes qui commençaient à avoir accès à l'art dramatique en milieu scolaire mais ne revêtait alors pas la même signification car, à la fin des années 1960, les perspectives de réussite professionnelle n'étaient pas aussi grandes que dans les années 1990.

Kenneth est né en 1947, à Trinité, dans les Petites Antilles alors britanniques. Sa mère était femme au foyer et s'occupait de ses neuf enfants. Autodidacte, son père n'avait pas d'emploi fixe et cumulait toute une série de petits métiers. Il était à la fois photographe, tailleur et

---

<sup>384</sup> Traduction CB.

<sup>385</sup> Dans son article sur la socialisation des artistes, Mason Griff soulignait déjà l'importance d'une valorisation précoce de la pratique artistique comme élément de socialisation à un métier de l'art. In GRIFF, M., « The Recruitment and Socialization of Artists », *The Sociology of Art and Literature*, dir. ALBRECHT, M., BARNETT, J., H., GRIFF, M., Praeger Publishers, New York, Washington, 1970, pp. 145-158, 752 p.

plombier. À l'âge de dix ans, cinq ans avant l'indépendance de Trinité et Tobago, Kenneth émigre en Grande-Bretagne avec ses parents. Ils s'installent à Londres et les enfants sont scolarisés dans les premiers collèges publics d'enseignement général (*comprehensive schools*).

Le théâtre a commencé à l'école, à l'âge de 15 ans. J'ai joué quelques pièces de Shakespeare. Puis, il y a eu une sorte d'hommage à Shakespeare et c'est comme ça que ça a démarré. Je me suis engagé dans la production de ces spectacles, j'ai beaucoup joué et c'est comme ça que je me suis intéressé au théâtre. Quand il a fallu quitter l'école, je ne savais pas si je voulais devenir acteur ou enseignant. En fait, je voulais devenir acteur, mais ces gens qui sont censés savoir m'ont dit: « Hé bien, le métier n'est pas sûr... Pourquoi ne deviendrais-tu pas enseignant, comme ça tu pourras faire du théâtre le soir. » J'ai donc suivi ce conseil et je suis entré à l'Institut de Formation des Enseignants de Coventry qui faisait partie de l'Université de Warwick pour devenir enseignant mais je savais que j'allais être acteur.

Pour cette génération, la revalorisation des activités artistiques dans les cursus scolaires et dans les formations, ne s'accompagne pas encore d'une dimension professionnelle bien qu'elle se développe simultanément à la politique expansionniste de l'Arts Council of Great Britain qui équipe chaque région et grande ville d'un théâtre subventionné. Pour la génération née dans à la fin des années 60, en revanche, les interactions entre l'école et des formations à caractère plus professionnel offre une sensibilisation accrue au métier. Comme dans le cas de Dylan Trent, jeune jamaïcain récemment arrivé en Grande-Bretagne, l'attention et les encouragements soutenus dont les enfants de la classe populaire peuvent bénéficier dans des disciplines artistiques les conduisent à redéfinir leurs aspirations professionnelles en fonction d'une pratique artistique qui leur apporte de nombreuses satisfactions, et ce en dépit des efforts intenses que cette pratique requiert.

J'avais huit ou neuf ans quand nous avons déménagé pour une cité HLM. C'est là que j'ai grandi, dans une cité HLM de Birmingham, près du centre ville. J'ai intégré une chorale où je chantais ce que l'on pourrait appeler de la musique catholique pour grand ensemble vocal [chœurs de musique sacrée]. Haydn, Mozart... C'était assez difficile pour quelqu'un de mon milieu. Il y avait tout un tas de personnes de la classe moyenne aisée et moi, j'étais là parce que j'avais une voix. C'était un monde un peu étrange. Toute ma vie a été comme ça en fait. J'ai toujours été projeté en-dehors du monde où j'avais grandi. Grâce au chœur, j'ai intégré le Children's Opera Company

qui se situait là où j'habitais, parce que j'avais commencé à l'école dès que j'ai su que la musique et le chant m'intéressaient. On faisait beaucoup de musique. J'adorais la musique quand j'étais petit. Je suivais la mélodie et j'adorais ça.

[Il y avait-il des membres de votre famille qui chantaient?] Non, non! Je chantais uniquement à partir des disques que j'entendais et qui étaient ceux de ma mère. Il y avait beaucoup de reggae, Denis Brown. Mais aussi beaucoup de chanteuses, Randy Crawford, Denise Williams. Donc, à l'âge de neuf ans je copiais les voies féminines haut perchées. C'est ce qui a fait que je pouvais prétendre à un poste de soprano.

[Où s'est-on rendu compte de cela?]

À l'école. La chorale envoyait de petites brochures à toutes les écoles, faisant savoir qu'ils recherchaient de nouveaux chanteurs. Mon professeur est venu me voir avec une de ces brochures et m'a conseillé d'y aller. Je suis allé à Londres et j'ai eu une place et j'ai fait ce qu'ils m'on dit. Je me suis présenté. Je ne connaissais pas le solfège, mais j'ai chanté avec tous les autres. Puis, je me suis fait un copain dans la chorale qui m'a conseillé de travailler un peu au sein d'un ensemble lyrique. Il m'a demandé de venir avec lui et de passer une audition pour cet ensemble lyrique. Je suis allé au Midlands Arts Centre, un centre pour la danse, le chant, le théâtre, la musique, la peinture, tout ce qu'on veut... J'y suis allé et j'ai passé une audition. C'était vraiment bien parce que j'ai chanté pour eux. Je n'avais l'habitude de chanter que pour la chorale et là, je chantais seul. Ils m'ont remercié et alors que j'allais partir, ils m'ont rattrapé et m'ont dit « nous souhaiterions vous donner une place. Nous voudrions que vous participiez à notre prochain opéra ». J'ai dit d'accord. Je suis retourné à Birmingham et j'ai intégré l'opéra. En fait, ça voulait dire que je n'y allais que pour les répétitions. J'avais 11 ou 10 ans. En fait, ce n'est que quand j'ai eu 13, 14, 15 ans, que j'ai commencé à comprendre le fonctionnement du centre. J'ai vu le jeune théâtre, le groupe théâtral et l'école de danse et j'ai commencé à m'y intéresser vraiment. Avant, il n'y avait que la musique. Tout type de musique. C'était un passe-temps. Je ne savais ce que je voulais devenir. A ce moment-là, je pensais devenir médecin, étudier la psychologie. J'étais jeune et je pensais que je deviendrais une sorte de médecin. Quand j'ai vu le théâtre et la danse, je me suis dit que je pourrais en vivre. Donc, j'ai commencé à moins m'intéresser à l'école et plus au théâtre et, au centre, on trouve tout. Donc, j'ai fait un peu de piano, de la danse classique, du Tai chi, de la danse moderne, du hip hop. J'ai étudié le théâtre, des petits passages de Shakespeare. On ne faisait rien de tout ça à l'école et c'était ce qui m'intéressait vraiment. J'y allais quatre fois par semaine et quand les répétitions étaient finies, j'y passais mes samedi après-midi et tout mon dimanche. On répétait et on montait des pièces sans cesse. On allait à l'école et on rentrait à la maison à 16h00. Je faisais un peu mes devoirs et j'allais au théâtre à 18h00. je jouais jusqu'à 19h30 ou 21h00 et je rentrais à la maison. Je me couchais et je recommençais le lendemain. J'ai choisi le théâtre, parce que déjà, quand

je faisais de la danse, du chant et de l'art dramatique, ce qui m'intéressait c'était la danse classique, l'opéra et le théâtre classique. Je pensais que c'était ce qu'il y avait de plus dur et que donc c'était ce qui suscitait le plus de respect. Dans le monde de la danse, c'était le classique ; pour le chant, c'était l'opéra ; pour le théâtre, Shakespeare. Donc, c'est ce que j'ai fait. Mais je me suis vite rendu compte que le temps que je devienne un danseur connu, ma carrière serait finie. Si je devenais chanteur, il faudrait des années avant que je puisse vraiment chanter dans un rôle. Alors que si je devenais acteur, je pourrais voyager dans le monde entier et travailler dès l'âge de 17 ans. C'est pour ça que très jeune, je me suis dit que je serais acteur.<sup>386</sup>

Lorsqu'elles se conjuguent avec le soutien parental et la perspective claire d'un changement de statut social, les satisfactions apportées par la participation à des spectacles d'une certaine renommée finissent de parfaire le lien entre pratique précoce et l'engagement dans une formation au métier d'acteur. L'exemple de Dylan souligne également le rôle d'accélérateur que peut jouer la reconnaissance institutionnelle de jeunes talents artistiques par rapport à l'engagement dans une formation artistique de type professionnel. Sous des formes distinctes, Naomi et Dylan ont tous deux bénéficié de l'existence d'interactions positives entre le système d'enseignement secondaire classique et le monde du spectacle (système d'apprentissage en alternance pour l'une, de formation et de production pour l'autre). Dans le cas d'enfants issus de la classe populaire, ces interactions permettent également de soulager les parents du coût de la scolarité des enfants et de préparer leur entrée sur le marché du travail. La participation précoce à des spectacles rémunérés offre aux parents un avant-goût très positif de la carrière professionnelle qui renforce le soutien de ceux-ci au choix de leur enfant. Élevé par sa mère, Dylan obtient rapidement son soutien à une activité dans laquelle il ne trouve pas que des satisfactions personnelles mais aussi un métier.

[Qu'en pensaient vos parents?]

Ça leur plaisait. Tant que je faisais mon chemin, que ça correspondait à ce que je voulais faire, ils me soutenaient totalement. Ça leur apportait une certaine satisfaction de pouvoir me dire « vas-y, il est clair que ça te plaît et que tu réussis ». Tu sais, depuis l'expérience avec le Jeune Théâtre, on avait en avait parlé dans la presse locale et on avait eu des critiques positives. Mon nom apparaissait. C'étaient des critiques très favorables. Donc, quand on parlait de devenir acteur, mes parents pensaient que c'était bien. Il y avait aussi le fait que, à chaque vacances d'été, je travaillais dans une station de radio et à la télé et que dès que j'avais quinze jours de vacances, je gagnais mon

---

<sup>386</sup> Traduction CB.

argent de poche. Et ça, dès l'âge de 15 ou 16 ans. Donc, bien sûr, ils ne pouvaient que me souhaiter bonne chance.<sup>387</sup>

L'exemple de Dylan nous montre que la formation artistique a constitué un double moyen de promotion sociale. D'une part, elle donne accès pour des jeunes d'extraction modeste à des biens culturels davantage consommés par des milieux favorisés en raison du coût financier que leur fréquentation requiert (comme la musique classique, le théâtre et l'opéra). D'autre part, elle permet d'accéder assez rapidement à des emplois de plus haut statut que ceux occupés par leurs parents. Bien que tous n'aient pas eu une vision aussi claire des perspectives de carrière en terme de délais, la majorité des jeunes acteurs du groupe a développé un goût pour l'art dramatique à partir de l'attention portée par des pédagogues à leurs capacités. Cet intérêt devenant de plus en plus fort à mesure que la pratique de cet art leur apportaient une valorisation, et que les perspectives professionnelles futures motivaient un soutien parental. Le rôle des parents s'avère toutefois différent lorsqu'il s'agit d'un acteur dont la carrière s'est d'abord construite autour de la musique et que le statut social des parents se trouve ne pas être conforme à leurs origines. Soucieux de ne pas faire peser l'appartenance à une classe défavorisée sur leurs enfants, les parents ont alors une vision prédéfinie de ce qui lui convient avant même que celui ne développe un intérêt. Ils construisent leur action en fonction de leur définition de la formation en termes de valeur des biens culturels acquis, de construction du capital social et de résolution immédiate des soucis financiers. Bien que ses parents soient issus de la classe moyenne aisée, la famille de Clyde Ashton n'est pas très riche car son père est enseignant et sa mère ne travaille pas. Afin de faire bénéficier leur fils aîné d'une bonne éducation hors du milieu populaire, les parents de Clyde choisissent la seule voie assurant une prise en charge par l'Etat des frais de scolarité dans une grande école (la prise en charge est totale et l'école prestigieuse puisqu'il s'agit d'un internat situé dans l'un des châteaux de la famille royale d'Angleterre).

À l'âge de sept ans, ma vie a changé parce que nous avons emménagé à Windsor où il y avait un chœur d'enfants. Mes parents... Mon père et ma mère n'étaient pas du tout musiciens, mais ils ont tenté de faire un moi un musicien. J'étais très jeune et je n'y connaissais rien. Il s'est avéré que j'avais une voix ce qui a fait que j'ai postulé à l'entrée dans une école de formation de petits chanteurs. Comme j'ai été admis, cela a payé mon éducation. Donc à partir de l'âge de sept ou huit ans, j'ai eu cette drôle d'éducation. Cela consistait en cinq heures de musique par jour... Sans doute la

---

<sup>387</sup> Traduction CB.

meilleure formation musicale que l'on puisse trouver en Angleterre mais... rien d'autre. C'était horrible, j'avais une vie terrible. D'abord, j'étais coupé de ma sœur qui, elle, allait dans une école publique assez dure où elle recevait une éducation miteuse alors que moi, j'étais dans cette école très élitiste. Mon éducation a toujours été prise en charge par des bourses et la plupart des bourses, en tout cas bon nombre d'entre elles, étaient des bourses d'études musicales. Je suis donc devenu un enfant musicien et j'ai passé toute mon enfance à chanter, jouer de la clarinette et partir en tournée à travers le monde entier. Une enfance très bizarre et très différente de ce point de vue.<sup>388</sup>

Dans le cadre d'une formation précoce à une activité artistique, comme celle offerte en Angleterre dans des structures qui s'apparentent aux conservatoires français ou à l'opéra (pour ce qui est de l'internat), les enfants issus des classes sociales les moins aisées côtoient des enfants de classes moyennes. Ils peuvent ainsi sortir des regroupements par classe sociale que l'on trouve inévitablement dans des systèmes scolaires qui cumulent sélection par l'argent (opposition entre écoles publiques et écoles privées) et ségrégation géographique (zones et types d'habitations, carte scolaire). L'entrée dans une prestigieuse institution de formation théâtrale joue totalement ce rôle d'extraction d'une classe sociale. Les acteurs qui n'ont pas déjà bénéficié de ce type d'ascenseur social dans leur enfance ressentent alors d'autant plus le changement de statut à leur arrivée dans une institution comme RADA, qui représente « l'École » où l'on se doit d'aller. Celui-ci est lié à la fois à l'élitisme de l'école (l'entrée se fait sur sélection et en dépit du nombre très important de candidatures, les places sont limitées) et à la renommée acquise grâce aux liens avec le monde du théâtre professionnel qui garantit une entrée réussie des élèves sur le marché du travail. Même si la formation est payante, les admis peuvent bénéficier de bourses et ont la possibilité de travailler. En France, l'entrée au Conservatoire national d'Art dramatique, joue le même rôle d'ascenseur social. En effet, même si l'école publique a développé des sections théâtre permettant à la fois une initiation et une spécialisation à l'art dramatique, la plus grande valorisation dont bénéficient les matières d'enseignement général ne permet pas à des élèves en échec dans ces matières d'acquiescer un baccalauréat sur leurs seules aptitudes artistiques. Les élèves qui n'obtiennent pas de valorisation personnelle au sein du système scolaire n'ont alors d'autre choix que de se tourner vers les institutions qui peuvent leur en fournir et qui sont susceptibles de les aider à entrer honorablement sur le marché du travail, c'est-à-dire grâce à l'apprentissage d'un métier qui ne soit pas dévalorisé. C'est dans ces moments cruciaux de changement d'orientation que

---

<sup>388</sup> Traduction CB.

le rôle des « tiers importants » mentionnés par Becker et Strauss se révèle le plus prégnant. Ils peuvent alors aider les enfants issus de classes sociales peu aisées à accéder à une formation valorisante dans les domaines qui les intéressent tout en continuant de bénéficier d'une scolarité gratuite. C'est ce qui s'est produit pour Lionel Gomis, fils d'employés qui a pu intégrer le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris,<sup>389</sup> en 1997, après un long parcours d'échecs scolaires.

J'ai redoublé trois fois. Je me suis arrêté en seconde pour travailler dans un théâtre en temps que secrétaire et ensuite, voilà pour passer en même temps un concours pour faire une école nationale de théâtre. En fait, en sixième, j'avais fait un spectacle. C'était un spectacle pour enfant. Un spectacle de fin d'année, en fait. C'était *La taupe et la souris*. C'était la première fois que je me retrouvais sur scène. Donc c'est une sensation qui m'est restée. Ça c'était à Levallois et donc je suis parti à Nanterre et on a fait du théâtre en cinquième dans la classe. Ensuite, ça c'est arrêté deux ans, jusqu'à mon arrivée en troisième où j'ai intégré un atelier théâtre. Et là on fait des spectacles. J'ai fait deux troisièmes dans cette école. Et ensuite je suis parti pour m'inscrire dans un lycée à Asnières parce qu'il y avait une option théâtre là-bas. Auguste Renoir. Des sections théâtre, il n'y en a pas beaucoup. D'ailleurs celle-là elle n'était pas mal. On a monté des spectacles en option théâtre et en atelier théâtre. Donc, j'ai fait deux secondes. Et dans ma deuxième seconde, j'ai rencontré une intervenante qui s'appelait B. B., en fait c'est elle qui m'a parlé un peu du conservatoire. Parce que c'est vrai que, bon l'école, c'était pas trop ça et après mes deux années de seconde, ils voulaient me faire passer en BEP. C'était un peu la galère, donc c'était pas trop mon truc. Et donc B. m'avait parlé du Conservatoire et m'avait dit que, bon dans ce cas-là, il faudrait que j'arrête l'école et que je tente le concours. Donc, elle m'a incité dans cette voie-là. Tout en me proposant de jouer dans un spectacle qu'elle créait. C'était *Les aventures d'Huckleberry Finn*, qui était un spectacle pour enfant. Dans lequel j'ai joué, l'année suivante. J'étais plus en cours. C'est l'année où je préparais le conservatoire et j'étais secrétaire dans un théâtre. Parce que, en fait, si j'ai un peu foiré surtout la seconde, c'est que j'ai accumulé pas mal d'ateliers. L'atelier de quartier à Nanterre, l'option théâtre et l'atelier théâtre à Renoir. Et à Nanterre, il y avait deux

---

<sup>389</sup> De 1992 à 2001, le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris a été dirigé par Marcel Bozonnet avant que celui-ci ne soit nommé administrateur général de la Comédie-Française. L'actuel directeur est Claude Stratz, ancien assistant de Patrice Chéreau aux Amandiers (1981-88), devenu directeur de la Comédie de Genève (1989-99) et directeur de l'École supérieure d'art dramatique de Genève (2000-2001). Depuis sa nomination, il a travaillé à augmenter le volume horaire des cours d'interprétation et à accroître le nombre d'intervenants dans les cours et les ateliers de chacune des trois années que compte la formation. Les deuxième années ainsi que, désormais, la promotion sortante participent à un travail de représentation sur scène devant un public d'agents, de directeurs de casting et de metteurs en scène. D'après « Claude Stratz, directeur du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris : Le Conservatoire doit être une école où naisse le théâtre de demain », Propos recueillis par SALINO, B., *Le Monde*, jeudi 20 décembre 2001.

ateliers. L'atelier d'adulte et l'atelier d'ado, donc j'en faisais 4. Des ateliers privés. J'ai travaillé parce qu'il fallait travailler, parce que sinon mon père ne m'aurait pas laissé arrêter l'école et puis surtout parce que ce directeur m'avait proposé ce théâtre. C'était le théâtre par le bas. J'avais un emploi du temps assez souple, déjà je pouvais jouer dans cette pièce et puis je pouvais ensuite répéter pour entrer au conservatoire. Je répétais tout seul et avec des amis à moi de Lycée. Et ensuite on a répété avec elle deux jours. Et voilà quoi. Ensuite, on est parti tenter l'aventure.

[Qu'est-ce que tu faisais exactement dans ce théâtre ?]

Secrétaire, c'est un bien grand mot parce qu'en fait je faisais la peinture avec un autre gars, on faisait du bricolage, un peu de secrétariat. J'étais pas très doué parce que je suis un peu tête en l'air et quand quelque chose me plaît pas, je suis pas très assidu au travail. Donc, j'ai vu un peu les défauts de la vie active. C'était bien, mais c'est vrai qu'une vie réglée comme ça. Se lever à une certaine heure, partir de son travail à une certaine heure. En tout cas, à cette époque-là, c'était très, très difficile. En plus, en pensant faire ce boulot de comédien, c'est vrai qu'il y a une certaine liberté, même s'il y a une certaine rigueur de travail... mais, c'est vrai que ça aidait pas en s'enfermer dans autre chose. Je n'ai présenté que ce concours. Que celui-ci, ouais ! En fait, j'ai présenté ce concours parce que l'école était gratuite. Parce que moi, j'avais pas envie de faire payer mes parents pour mes trucs. Déjà, il y avait mes sœurs qui faisaient leurs études, c'était pas trop ça. J'ai tenté cette école [le Conservatoire] parce qu'elle était à Paris, parce qu'elle était gratuite. Je suis rentré en 1997. J'ai fait deux années. J'ai appris pas mal de choses là-bas. Enfin, ce qui est bien c'est qu'on voit des comédiens, on voit des jeunes comédiens qui ont beaucoup de talent. Donc on capte les énergies qui nous intéressent. Donc on travaille et puis on voit un peu dans quel milieu on va évoluer.

La perspective d'une ascension sociale au travers du métier d'acteur est d'autant plus forte que les apprentis comédiens sont issus de milieux peu favorisés et qu'ils ont connu une absence de valorisation dans l'apprentissage scolaire.

Rachel est la plus jeune actrice du groupe et la seule à ne pas avoir fréquenté une formation dans une institution nationale renommée. Issue d'un milieu très aisé (ces parents sont tous deux médecins spécialistes) et vivant dans l'un des arrondissements les plus huppés de Paris, elle a d'autant moins cherché à s'extraire de son milieu social que sa formation scolaire dans un grand établissement public parisien se déroulait sans encombre. Si l'Éducation nationale lui a permis de découvrir l'art dramatique et d'y prendre goût, elle a cherché à parfaire sa formation aux travers de différents cours privés pour lesquels ses parents pouvaient assumer les coûts de formation élevés.



En CP, les maîtresses se sont mises en commun pour faire des pièces avec les enfants à la fin de l'année. Ça m'avait beaucoup plu. Déjà, j'adorais jouer des personnages à la maison, par exemple en vacances, avec des amis de mes parents, avec les neveux, on jouait des petits spectacles, j'adorais ça. Dans mon école primaire, à partir du CM2, ils donnaient des cours de théâtre. J'y ai participé et, à la fin de l'année, on a fait une représentation. Ensuite, je suis arrivée à Montaigne en 6<sup>e</sup> et j'ai appris qu'il y avait des cours de théâtre. Je me suis renseignée et je suis allée au cours de baroque de Madame Géraldine Bayle. C'était en 1999-2000. Puis l'atelier s'est arrêté et il a été remplacé par un atelier moderne. En fait, on a travaillé Les petits poèmes en prose de Baudelaire. Donc, j'ai continué les cours. En 4<sup>ème</sup>, c'était le même atelier donc, je sais plus ce qu'on a travaillé. C'était le mercredi après-midi et ça durait entre 1h30 et 2h00. Ça m'a beaucoup plu. En troisième aussi, je suivais des cours, le Cours Simon. C'était le mardi soir, pendant deux heures. Mais ça ne m'a pas beaucoup plu donc, cette année, je suis dans un autre cours qui s'appelle Studio Création Formation qui est rue Richer dans le 9<sup>e</sup>, et ça me plaît beaucoup.

Cela ne l'empêchera pas de chercher à intégrer le Conservatoire national car elle sait, pour avoir déjà côtoyé de nombreux acteurs que cette formation facilite l'accès au marché du travail en mettant en contact jeunes comédiens avec des metteurs en scènes, directeurs de casting et agents. Dans ces formations, l'entrée dans le monde professionnel se fait souvent dès avant la fin de la formation lors des représentations des spectacles produits par ces institutions et données à l'attention d'un public de professionnels. Dylan a ainsi bénéficié à la fois du fait que certains des enseignants de l'Académie Royale soient également des metteurs en scène qui travaillent avec les plus grands théâtres (tel que le National Theatre) et du fait qu'il ait signé avec un agent renommé dès la dernière année de formation. Pas plus que Naomi ou Clyde qui a ensuite intégré Central<sup>390</sup>, Jeanne Christian, elle aussi d'origine jamaïcaine, n'a jamais travaillé avec un metteur en scène ayant enseigné à RADA à l'époque où elle s'y trouvait. Toutefois, tous trois ont rencontré leur premier agent au sein de ces institutions et ont été embauchés dès avant la fin de leur cursus pour jouer dans des spectacles qui commenceraient après leur formation. À quelques années d'intervalle, Naomi et Jeanne ont été repérées par des directeurs de casting venus assister aux spectacles produits par l'école. Ceux-ci ont ensuite contacté des metteurs en scène qui faisaient passer des auditions pour qu'elles soient auditionnées. Clyde, quant à lui, a été sollicité par un des meilleurs agents d'acteurs du moment qui lui a trouvé une audition lui permettant d'être embauché. En

---

<sup>390</sup> Abréviation de Central School of Speech and Drama, institution fondée en 1906 et qui revendique le statut de formation d'excellence garantissant l'accès à l'élite des emplois dans le métier.

Grande-Bretagne, l'emploi dans un théâtre a été longtemps conditionné par l'obtention d'une carte professionnelle appelée « Equity Card ». Pour les acteurs n'ayant pas pu bénéficier d'une formation dans une grande Institution qui donne automatiquement accès à cette carte et donc à l'emploi dans le secteur du théâtre, le chemin pour son obtention signifie souvent d'être à l'affût de toute opportunité. Cela permet aussi de reconnaître les acteurs professionnels des acteurs amateurs en ce que les premiers trouvent les moyens de satisfaire leurs objectifs d'emploi dans le métier en résolvant très rapidement le dilemme entre art et commerce en acceptant de travailler dans des secteurs moins prestigieux afin de revenir vers le théâtre en tant qu'acteur professionnel<sup>391</sup>. A peine son diplôme d'enseignant en poche, Kenneth bien résolu à devenir acteur professionnel, fait le choix de commencer dans un autre secteur d'activité plutôt que d'essayer de se faire embaucher au noir dans un petit théâtre.

Je suis revenu à Londres et j'ai tout de suite intégré un spectacle appelé *Black Macbeth* et mis en scène par un metteur en scène très connu, Peter Go. On a joué au Royal Opera House avec une distribution entièrement noire. Donc, je suis directement entré dans le métier. C'est automatique.

[C'est comme ça que vous avez eu votre carte professionnelle ?]

Ma carte professionnelle, je l'ai eue... Une des filles qui avaient suivi la formation avec moi, travaillait à la BBC, au service radio. Ils étaient en train de monter une pièce pour laquelle ils cherchaient un acteur. Je me suis présenté, j'ai été auditionné et ils m'ont donné le rôle. Puis, j'ai passé l'audition pour le *Black Macbeth* au théâtre et ils m'ont pris. Mais si je faisais *Black Macbeth*, ça voulait dire que je ne pouvais plus faire la pièce radiophonique. Peter Go m'a demandé « Tu as ta carte professionnelle ? ». J'ai dit « Oui, je viens de signer un contrat pour la radio. »

Je suis retourné à la BBC et j'ai leur ai dit « je ne peux plus faire la pièce parce que je fais du théâtre ». J'ai donc eu un contrat pour une bonne pièce que je n'ai pas jouée, j'ai eu ma carte professionnelle ce qui m'a permis de faire *Black Macbeth*.

J'ai enchaîné avec le Glasgow Citizens Theatre qui est mondialement réputé et qui a vu passer la plupart des grands artistes d'aujourd'hui. J'y suis resté deux saisons. C'était mon premier contrat avec un théâtre. Puis ça c'est enchaîné, théâtre, après théâtre.<sup>392</sup>

Même si certains ont connu des périodes difficiles de non-emploi, à l'exception des deux plus jeunes acteurs du groupe pour qui la participation à une pièce de Peter Brook était le premier

---

<sup>391</sup> En Grande-Bretagne, même si le secteur de la radio n'est pas le secteur principal d'activité des acteurs, celui-ci n'est pas du tout dévalorisé car la production de pièces radiophoniques reste à la fois de qualité et forte grâce à une politique de soutien à la création dramatique auprès de nouveaux dramaturges.

<sup>392</sup> Traduction CB.

spectacle professionnel, tous les acteurs interrogés sont des professionnels ayant travaillé avec certains des plus grands metteurs en scène contemporains. Dylan et Jeanne sont même des acteurs de renommée internationale qui ont été primés pour leur interprétation (respectivement lauréat du Olivier Award et Oscar du meilleur second rôle féminin). Grâce au théâtre, ils ont donc changé de statut et acquis un statut valorisé. La question est alors de savoir ce que représente leur participation aux spectacles de Peter Brook au sein du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. du point de vue de leur carrière.

### **B. Le C.I.C.T. comme tremplin professionnel**

Les acteurs qui ont été embauchés au C.I.C.T. pour participer à un spectacle de Peter Brook voient tous le fait de jouer avec ce metteur en scène comme un élément de valorisation personnelle qui a un impact positif sur leur carrière professionnelle. Quelle que soit la notoriété des metteurs en scène avec lesquels ils aient pu jouer auparavant, travailler avec Peter Brook constitue une ascension dans la carrière car la renommée de ce dernier est toujours importante. Toutefois, il existe une différence entre les acteurs en termes de génération. Pour les plus anciens, comme Kenneth Jefferson, et bien qu'il ait enchaîné les contrats de travail de façon assez ininterrompue, le metteur en scène est un mythe vivant quasi inaccessible. Peter Brook représente l'assurance de participer à un travail de création de qualité ainsi que le moyen d'approfondir son apprentissage de comédien auprès d'un maître ayant contribué à faire évoluer la théorie théâtrale. Dans les années 80, travailler au TBN – C.I.C.T. était d'autant plus vécu comme un privilège que chaque spectacle ne requérait qu'un petit nombre d'acteurs et que le processus de sélection était long et sélectif.

La toute première fois au j'ai joué avec lui c'était pour *Le M*. Et je me tenais juste là où tu te trouves en ce moment [à une table du café du TBN]. C'est là que [Alex] m'a offert le rôle. J'en ai eu les larmes aux yeux. Je venais de changer d'agent alors même qu'ils étaient en train de constituer la distribution de la version anglaise de *Le M*..

Ça devait être en 1985, quelque chose comme ça. Mon agent m'a dit : "Veux-tu auditionner pour [Peter Brook]?" Je me souviens, quand j'avais 19 ans et que j'étais à la Fac, je lisais *l'Espace vide* et je me disais que ça serait bien de travailler avec [Peter Brook] et voir comment toutes ses idées en action. Donc, dès qu'elle m'a dit « Veux-tu passer l'audition ? », j'ai dit oui. J'ai donc fait quatre ou cinq ateliers différents qui ont duré plusieurs heures. Je suis revenu plusieurs fois. A chaque fois, je lisais les passages que tout étudiant doit connaître, jusqu'à ce qu'il me demande de venir ici, et que j'ai à lire à nouveau un passage devant [Jean-Pierre Parcours], venu m'écouter.

Finalement, nous nous sommes assis ici et ils m'ont dit qu'ils souhaitaient me donner le rôle. Donc, ça a duré longtemps. Tu vois, on passait 3 ou 4 heures à lire avec un groupe de personnes, etc.<sup>393</sup>

Pour les générations les plus récentes, Peter Brook n'est pas toujours identifié comme le metteur en scène avec lequel il faut avoir joué. Cependant, la participation à l'un de ses spectacles est hautement valorisée dans le métier. La connaissance du metteur en scène est associée à une génération d'acteurs et d'actrices âgés de plus de 55 ans et qui continuent de transmettre la mémoire de l'avant-garde théâtrale des années 70 aux jeunes acteurs qu'en tant que pédagogues, ils ont formés dans les années 90. L'origine sociale de trois de ces jeunes acteurs, Jeanne, Dylan et Naomi, ainsi que l'absence de formation théorique dans les grandes académies britanniques d'art dramatique ne sont pas sans avoir un effet sur la relative importance du metteur en scène à leurs yeux. C'est ce que nous apprend Naomi.

Je ne savais rien, j'étais totalement ignorante. Mon Dieu, quand j'y pense ! Tout ce que je savais c'était qu'il avait fait *A Midsummer Night's Dream* il y a plusieurs années de cela. Parce qu'en Angleterre ils parlent encore du *Midsummer Night's* de [Brook]... J'ai travaillé avec une actrice qui y avait joué Hermia et avec un acteur qui avait joué Oberon. C'est tout ce que je savais de lui. Bien sûr, je savais qu'il était terriblement important. Je crois que je savais qu'il était parti s'installer en France et qu'il avait fondé la Royal Shakespeare Company... Mais je ne savais rien de lui. Ce qui fait que je le découvrais en même tant que je travaillais avec lui. Et je pensais que si je disais à ma mère que je travaillais avec Peter Brook elle ne saurait pas qui il est et elle me dirait « Et c'est bien pour toi ? ». Alors que pour d'autres personnes, si je dis que je travaille avec Peter Brook ils sont totalement admiratifs. Un jour, j'ai fini par dire à Alex, lors d'une répétition, « Peter, tu sais, à chaque fois que je dis que je travaille avec toi, les gens en tombent à la renverse ! Tu ne trouves pas ça bizarre ! » Et il a répondu « Oui, c'est vraiment bizarre ». Je ne sais pas si Peter se rend compte à quel point il est réputé. Une fois, il m'a demandé « As-tu lu l'Espace vide ? », j'ai dit non. » As-tu lu *La Conférence des Oiseaux* ? », j'ai dit non. Il a dit, « Bon... », Je n'arrêtais pas de me dire « Pourvu qu'il cesse de me demander si j'ai lu ses livres ». Tu vois, j'ai vu *Lord of the Flies* et je ne savais même pas que c'était lui qui l'avait réalisé !<sup>394</sup>

---

<sup>393</sup> Traduction CB.

<sup>394</sup> Traduction CB.

Pour la majorité du groupe des « croyants non pratiquants » issus des classes populaires mais aussi pour Clyde dont le père n'accède à la classe supérieure qu'une fois que son fils s'est engagé dans une carrière artistique, la pratique professionnelle de l'art dramatique est donc tout d'abord, un moyen de valorisation de compétences situées en-dehors des disciplines dites « générales ». C'est ensuite, un moyen de s'extraire du milieu social d'origine en accédant, de façon précoce et grâce à un système de formation garantissant l'embauche, à un statut social plus valorisé que celui des parents. Bien que la participation aux spectacles de Peter Brook ne revête plus tout à fait la même importance que dans les années 70-80, celle-ci continue d'agir comme un tremplin professionnel car le metteur en scène est encore classé au rang des plus grands metteurs en scène contemporains.

Nous l'avons pressenti, la formation des acteurs « croyants non-pratiquants » constitue le pivot de leur socialisation au métier. Nous allons voir à présent comment celle-ci agit sur leur rapport au travail théâtral et à son organisation de façon générale et spécifique.

## **II. Des acteurs souples**

Comme l'a montré M. Burawoy, ce qui modifie le point de vue des acteurs sociaux sur le fonctionnement d'une organisation ainsi que ce qui facilite le changement dans la division du travail, ce n'est pas tant le fait que les jeunes qui entrent dans une organisation professionnelle soient différents des anciens mais que leur expérience professionnelle soit différente<sup>395</sup>. Il en est de même pour les jeunes acteurs « croyants non pratiquants » et les disciples. J'ajouterais que, la socialisation au métier d'acteur se construisant très tôt lors de la formation, les changements fondamentaux apportés aux cursus agissent également sur la définition du travail avant même le développement d'une expérience professionnelle qui leur est propre. Nous verrons donc la spécificité de la formation des jeunes acteurs avant de voir comment se sont construites leurs expériences professionnelles à travers l'analyse de leurs parcours dans le métier. Ceci nous permettra de mesurer l'impact de ces expériences sur le comportement des jeunes acteurs à l'égard de l'organisation du travail telle qu'elle fonctionne au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T.

---

<sup>395</sup> In BURAWOY, M., *Manufacturing Consent*, op. cit..

Bien que j'aie déjà souligné l'importante diversité des enseignements d'art dramatique, il convient de noter que, depuis les années soixante, la formation des acteurs a connu de profondes modifications qui suivent certaines grandes lignes. L'accent est mis aujourd'hui sur le jeu, la voix, la danse et les techniques corporelles. Je ne retiendrai que les écoles supérieures qui sont celles dans lesquelles les 5/7 des profanes ont acquis leur formation (RADA, Central, Conservatoire national supérieur d'art dramatique). De même que les écoles supérieures françaises sont signataires d'un accord sur les principes de base de l'enseignement dramatique en France<sup>396</sup>, les grandes écoles britanniques font partie de la Conference of Drama Schools (CDS), promoteur d'un programme de formation de l'acteur en Grande-Bretagne<sup>397</sup> qui vise à harmoniser les contenus pédagogiques.

### **A. Formation et apprentissage de la souplesse**

Les récits de formation mettent en lumière la prégnance des enseignements visant à exposer les élèves aux situations les plus variées à la fois du point de vue des emplois dans les pièces de théâtre et des modes d'expression. Bien que la narration de Dylan focalise, en fait, sur les dernières années d'apprentissage à RADA<sup>398</sup> et qu'elle prenne déjà la forme d'un récit de

---

<sup>396</sup> Le 30 avril 2002, les huit principales écoles reconnues par l'Etat français ont signé avec le Ministère de la Culture et de la Communication, une plate-forme de l'enseignement supérieur pour la formation du comédien en vue d'harmoniser les niveaux et les conditions d'accès à ces établissements, les contenus et l'organisation des études, les modes d'évaluation des élèves, la mise en place des diplômes à l'issue de la scolarité ainsi que le suivi et l'insertion des jeunes diplômés dans la vie professionnelle. Ces écoles sont : le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD) de Paris, l'École supérieure d'Art dramatique du Théâtre national de Strasbourg (TNS), l'École nationale supérieure des Arts et techniques du théâtre (ENSATT) de Lyon, le Conservatoire national de région de Bordeaux, l'École régionale d'acteurs de Cannes (ERAC), le Conservatoire national de région de Montpellier et l'École du Centre d'art dramatique national de Saint-Étienne. In « La formation des comédiens en Europe occidentale », *Ubu*, n° 30-31, janvier 2004, pp. 43-48, 176 p.

<sup>397</sup> La CDS a contribué activement à l'élaboration du *National Council for Drama Schools* (Conseil national pour la formation de l'acteur), organisme responsable de l'accréditation des écoles professionnelles d'art dramatiques et constitué de représentants des écoles, d'employeurs (dans les secteurs du théâtre, du cinéma et de la télévision) ainsi que de représentants du syndicat professionnel *Equity*). In *Idem*, pp. 92-96.

<sup>398</sup> RADA : Les 9 trimestres d'enseignement du cursus reposent sur un travail intensif sur le développement des compétences individuelles et l'application de celles-ci au sein de projets de groupe et de participation à des productions destinées à être représentées.

Le travail individuel est consacré à la voix, le mouvement et les aptitudes physiques. (« Le travail sur la voix permet aux étudiants de développer la projection, la tessiture, la clarté, la force et la flexibilité sans perdre les spécificités de leur façon de parler. L'étude de dialectes et de la phonétique favorise la maîtrise de modes d'expression autres que le sien propre. Les étudiants apprennent des rudiments de musique et bénéficient de cours individuels de chant. La formation à l'interprétation et aux mouvements réglés (chutes, combat avec et sans armes, danse) reposent sur le développement d'aptitudes grâce au travail de groupe et aux cours individuels selon la Technique Alexander. La voix et le mouvement sont ensuite associés. La deuxième année, les techniques de la radio, de la télévision et du cinéma sont enseignées aux étudiants. Tous les diplômés d'art dramatique comportent un trimestre d'entraînement à l'écriture dramatique et aux métiers de la technique). Durant le premier trimestre, et en parallèle à leurs cours sur le corps et la voix, les étudiants sont initiés aux exercices d'apprentissage du jeu de l'acteur inspirés de la méthode Stanislavsky. Durant les trimestres suivants,

carrière construit autour des spectacles auxquels il a participé, elle permet de souligner que la formation intègre, de nos jours, des méthodes utilisées dans le théâtre expérimental des années 60-70 et dont l'objectif était la remise en question de conventions esthétiques alors en usage. La formation a donc suivi à la fois l'acceptation par le public de nouvelles conventions et la nécessité pour les comédiens de pouvoir prouver leur maîtrise de celles-ci afin de trouver du travail auprès d'un nombre croissant de metteurs en scène y recourant.

La première année, on ne fait pas de pièces. On travaille juste la voix, le mouvement, et j'ai adoré ça. La deuxième année, la première chose que j'ai faite, c'est une pièce appelée *Man...* un ensemble de textes de Shakespeare, des sonnets et des extraits de pièces. Puis *Mad Women in the Attic* qui reposait également sur un ensemble de pièces, j'ai ensuite joué Jocaste dans *Oedipe*. C'était une distribution exclusivement masculine. Nous avons scindé le groupe en deux. Toutes les filles jouaient *Electre* et tous les garçons *Oedipe*. J'ai joué Jocaste et Oedipe et certaines filles ont joué des garçons et *Electre*. On a joué les deux pièces alternativement, dans le même lieu pendant environ deux semaines. C'était génial. Mais c'était surtout grâce aux enseignants qu'on avait là-bas. Pr. Oliver Neville était le directeur. Tous ces gens ont eu une très grande influence sur moi à mes débuts en tant qu'interprète. Et quand j'ai quitté RADA, j'avais 20 ans. Vraiment une grande influence. A travers leur enseignement, leurs conférences. La manière dont ils m'ont appris des choses, ce qu'ils m'ont montré. J'avais des cours avec lui. C'était le directeur qui était mon metteur en scène. Cela faisait dix ans qu'il n'avait pas, lui-même, mis en scène. Lorsque le groupe s'est scindé pour différents projets, il y a eu une pièce dans laquelle je n'avais encore jamais joué. Il m'a demandé de la faire. C'était un de mes derniers spectacles. On a travaillé à l'arrière du théâtre, dans un espace constitué d'un grand proscenium en demi-cercle. Nous avons fait une pièce appelée *Act without Words* puis une autre *Text without Text*, c'est-à-dire des techniques de jeu sans support textuel. On présentait d'abord au public certains des effets spéciaux qui font le théâtre, mais sans qu'il y ait de texte. Les régisseurs nous avaient appris certains rudiments d'éclairage, de son, d'usage des lampes à ultraviolet, du noir pour susciter les applaudissements. Enfin, toutes sortes de choses. Le public était fasciné de voir des gens s'envoler à travers toute la scène et tout ça. Dans la deuxième partie, il y avait un intervalle pendant lequel un théâtre dans le théâtre était construit. Comme on avait montré au public comment ça marchait, au moment où le public revenait dans la salle,

---

ils explorent la mise en application de leurs aptitudes dans une série de présentations de textes (de Shakespeare au théâtre réaliste du XX<sup>e</sup> siècle) au sein de l'académie. Cette formation classique est complétée par des cours de pratique de l'improvisation, du développement de l'imagination et de textes contemporains. Durant la troisième année, les étudiants travaillent avec un certain nombre de metteurs en scène en activité invités à intervenir dans la formation.

il y avait une courte pièce de Becket appelée *Back to their Words* fondée sur le mouvement. Oliver Neville en avait fait la mise en scène. Il m'a appris beaucoup de choses concernant la façon de jouer ça. Parce que comme je n'avais pas le droit de parler, il fallait tout simplement que j'exprime les choses avec mon corps. Il était vraiment bon<sup>399</sup>.

L'apprentissage d'une multitude de techniques de maîtrise du corps et de conventions esthétiques, dès la formation, est une constante des récits de formation que font les « croyants non pratiquants » issus de RADA (on le retrouve souligné dans les entretiens de Jeanne Christian, Naomi Todd et Clyde Ashton. Ceci distingue cette forme d'enseignement de la formation classique reçue par Kenneth Jefferson à la fin des années 60 et qui insistait sur l'acquisition d'un ensemble de conventions esthétiques pré-établies et non négociables autour de l'interprétation de rôles shakespeariens ou encore des prémisses de formation suivis par Lionel Gomis et Rachel Valic<sup>400</sup>). L'apprentissage physique et varié a une double fonction. D'une part, il permet aux acteurs, comme aux jeunes footballeurs, de toujours garder une grande lucidité et une certaine sérénité quelles que soient les tensions causées par la situation dramatique ou la difficulté des interactions. D'autre part, il impose de développer des capacités d'observation et de réflexion instantanée qui augmentent la créativité et l'adaptabilité. Les acteurs développent une « lecture du jeu »<sup>401</sup> en situation (situation de jeu avec les partenaires, situation d'interaction avec le metteur en scène) qui facilite leur adaptation aux différents processus de créations auxquels ils auront à prendre part. La maîtrise des différentes conventions esthétiques en usage est d'autant plus importante que leur carrière professionnelle sera fondée sur la multiplication de contrats auprès d'employeurs (metteurs en scène) différents dont une partie de la renommée repose sur leur capacité à innover et à créer de nouvelles conventions esthétiques. Mais surtout, la formation maintient le recours à des enseignants - metteurs en scène de renom pour la mise en scène des projets des élèves. De ce fait, elle associe intimement la relation acteur - metteur en scène à une relation élève – maître fondée sur la soumission du premier au second. On peut donc dire que la formation ne remet jamais en question une division du travail de création qui valorise le

---

<sup>399</sup> Traduction CB.

<sup>400</sup> Kenneth dit de son apprentissage qu'il faisait d'eux des acteurs plus « théâtraux », figés dans des « habitudes de diction et des gestes ». Lionel Gomis n'ayant suivi que les deux premières années de formation du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, il n'a pas encore eu l'occasion de participer aux classes auprès d'un maître particulier qui, jusqu'à l'arrivée du nouveau directeur Claude Stratz, reposaient sur l'acquisition d'un point de vue individuel sur un rôle au travers d'un emploi. Rachel Valic, quant à elle, était trop jeune pour avoir pu intégrer une école supérieure française.

<sup>401</sup> Je m'inspire ici de l'analyse menée par Jean Peneff sur le travail des footballeurs. In PENEFF, J., « Football : la pratique, la carrière, les groupes », *Sociétés Contemporaines*, 2000, n°37, pp. 121-141.



pouvoir décisionnel du metteur en scène. Par ailleurs, comme le souligne Dylan, l'association de jeunes acteurs à ces grands noms de la mise en scène lors des créations de spectacles offerts au public professionnel à la fin de la formation agit comme un élément déterminant dans l'embauche des futurs jeunes diplômés et donc dans la réussite de leur insertion professionnelle .

## **B. Souplesse et mobilité individuelle**

Tout comme pour les acteurs des autres générations, l'incertitude dans l'obtention de contrats conditionne la construction des carrières d'acteurs. Bien que les écoles supérieures dont ils sont issus agissent favorablement sur l'entrée dans le métier des jeunes acteurs en garantissant presque une embauche immédiate après la formation, elles ne peuvent assurer ni le renouvellement systématique des contrats ni le maintien d'un statut ou l'acquisition d'un nouveau statut. Toutefois, la possibilité offerte par la participation à une des meilleures formations britanniques d'être recruté dans une des troupes les plus prestigieuses de Grande-Bretagne indique que les élèves qui sont passés par ces formations ont toutes les chances de poursuivre leur ascension sociale au travers de leur premier emploi dans le monde professionnel. C'est ce que nous indique Naomi.

À certains moments de l'année, ils [La Royal Shakespeare Company] font passer des auditions donc, nos agents envoient les C.V.. Ils ont aussi des directeurs de casting qui sont à l'affût. Il y en a un qui m'avait vue alors dans un spectacle de l'École. Ils sont toujours à la recherche de jeunes comédiens pour les faire jouer dans des pièces. En fait, tu vois, ils sont vraiment toujours à l'affût. En plus, ils sont désireux d'engager des acteurs noirs. Ce qui fait que quand mon agent a envoyé mon C.V., ils ont dit, oui, envoyez-la. J'ai passé une audition avec l'un des metteurs en scène qui, en fait n'avait pas de rôle pour moi. Je ne lui ai pas vraiment plu. Il s'est montré assez grossier, en fait. Malgré tout, il m'a fait passé devant un autre metteur en scène. C'était assez étonnant, vu qu'il s'était comporté en vrai salaud pendant l'audition. Il m'avait fait asseoir et m'avait dit « vous devez avoir conscience que si vous entrez à la Royal Shakespeare Company, pendant deux ans vous n'aurez que de petits rôles.» J'avais l'impression qu'il voulait me dire, je ne peux pas faire mieux. En fait, j'ai appris qu'il se comportait comme ça avec tout le monde. Ce fut une expérience teintée d'amertume. C'était dur parce j'étais encore en train de me construire une personnalité et que je savais que j'avais certains travers. Je commets encore pas mal d'erreurs dans mes relations avec les autres personnes. Cela constituait un tel tournant. C'était

comme si je retournais dans une école d'art dramatique parce que, bien que nous recevions alors un salaire et que c'était un gros salaire, nous avions à payer la location de villas mises à notre disposition par la compagnie.<sup>402</sup>

L'entrée dans de telles institutions est, toutefois, conditionné par l'acceptation d'un faible statut sur le plan des emplois susceptibles d'être tenus par les jeunes diplômés alors qu'ils ont, en général, la possibilité d'accéder, dès leur premier engagement à un emploi de jeune premier dans de grandes productions. Ceci est rendu possible par le fait que les plus grands agents et les meilleurs directeurs de casting démarchent les jeunes acteurs en fin de formation dans les grandes écoles afin de leur proposer des rôles dans des spectacles mis en scènes par des personnes réputées, sur une scène de grande renommée, et qui est assuré de rencontrer un succès auprès du public. Quelle que soit la manière dont ils débutent leur carrière les jeunes acteurs recherchent des emplois qui leur confèrent un statut envié. Le changement de statut au travers de l'exercice du métier d'acteur est d'autant plus fort que les acteurs sont de basse origine sociale et de familles immigrées. Outre le fait que ces grandes institutions puissent agir en faveur du recrutement d'acteurs représentant des minorités ethniques, leur notoriété facilite également l'insertion sociale en permettant l'obtention des autorisations administratives nécessaires à l'exercice d'un métier sur le territoire pour les acteurs d'origine étrangère (cela peut également être le cas en France, comme nous avons pu le voir au travers de l'exemple d'Aboubacar Sidibé). La formation a exposé les acteurs originaires de classes sociales défavorisées et de familles immigrées à d'autres milieux et à d'autres références. Ils ont appris à s'adapter à faire preuve d'une grande aisance sociale et d'un sens aigu des situations d'interaction. Naomi et Jeanne soulignent que parce qu'elles ont toutes deux été obligées de travailler pour payer leurs études à RADA, elles n'ont pu prendre part à bon nombre des activités culturelles auxquelles s'adonnaient les autres jeunes de leur école. Bien que tous insistent sur la perception aiguë qu'ils aient eu de leur différence, ils soulignent également le fait que l'apprentissage individuel auprès de professeurs permettait à chacun de reconnaître et de développer des qualités qui leur sont propres. Simultanément, les nombreuses créations collectives offraient à tous, l'occasion d'apprendre à travailler sous la seule autorité du professeur metteur en scène. Le statut social que procure le métier d'acteur ne peut toutefois être perçu comme valorisant que si les jeunes acteurs qui entrent dans le métier n'ont pas été sensibilisés à d'autres métiers susceptibles de leur apporter un statut encore plus envié. Dans le cas de Clyde, bien que ses débuts dans la carrière d'acteur aient

---

<sup>402</sup> Traduction CB.

tout de suite été très prometteurs, les différentes expériences qu'il a connues avant de devenir acteur contribuent à redéfinir la valeur du statut d'acteur en des termes moins positifs que pour Jeanne, Naomi, Dylan, Lionel, Rachel et Kenneth en début de carrière.

#### Clyde Ashton

Après une formation de jeune musicien soliste dans des institutions prestigieuses qui selon lui, « l'ont privé d'une vie d'enfant normale », Clyde, obtient son premier engagement professionnel à 17 ans en tant que clarinetiste dans un orchestre. Il doit normalement poursuivre sa formation à Eton, mais décide de tout abandonner et de rejoindre un groupe de musique pop, dont il devient le chanteur et saxophoniste. Le succès vient très rapidement et Clyde est pour un temps satisfait du statut de pop star et des changements dans son style de vie que cela lui procure. Le contraste avec la vie très réglée de soliste classique est très fort. Il sort beaucoup, rencontre des femmes, gagne beaucoup d'argent et s'achète une voiture de sport. Mais au bout de 5-6 ans, le groupe décide d'arrêter car les quatre membres ont des aspirations distinctes. Clyde entre alors à Cambridge pour y suivre une formation en lettres classiques et découvre le théâtre (interprétation et mise en scène) dans les ateliers étudiants dont sont encore issus bon nombre de metteurs en scène britanniques. La reconnaissance qu'il obtient dans ces ateliers lui permet d'obtenir le soutien d'un enseignant, spécialiste faisant autorité en matière de littérature shakespearienne, en dépit de ses faibles résultats universitaires. La pratique du théâtre le conforte dans l'idée qu'il ne veut devenir enseignant. Il abandonne sa formation universitaire au bout de trois ans et cherche à intégrer une école supérieure de formation théâtrale. Habitué à ce que sa formation ait toujours été prise en charge par des bourses d'études, il ne tente que les concours d'admission à Central qu'il réussit à intégrer en dépit de la forte sélectivité des examens. Il n'y trouve ni les exigences universitaires auxquelles il avait été accoutumé à Cambridge ni l'esprit de compétition qui régnait dans les écoles de formation musicale. Clyde dit y avoir appris à écouter les autres et à reconnaître le rôle des agents dans l'obtention d'un premier contrat jugé déterminant pour l'avenir de la carrière. Grâce à un agent très connu qui l'avait contacté lors de sa dernière année de formation, Clyde participe à une audition pour un spectacle mis en scène par Stephen Daldrie (ancien directeur du Royal Court) au National Theatre à Londres, dans lequel il tient le rôle de jeune premier. En dépit du grand succès dont la pièce jouit, et du statut envié que tous ces paramètres lui confèrent, Clyde est insatisfait car, il lui semble que le statut d'acteur ne bénéficie pas, en Grande-Bretagne, d'une grande valeur artistique. En tant qu'acteur, il doit se soumettre au pouvoir décisionnel du metteur en scène, et il n'a pas l'autonomie intellectuelle qu'il souhaiterait avoir. Parce qu'il a goûté à cette indépendance en participant aux ateliers de mise en scène à l'époque où il était à Cambridge, il éprouve une grande frustration à n'avoir qu'un pouvoir artistique qui repose sur ses capacités physiques et émotionnelles. Son insatisfaction est d'autant plus grande qu'il a le sentiment de ne pas être à la hauteur des aspirations professionnelles que son père, devenu universitaire, avait pour lui.

Si les débuts dans la carrière sont des moments-clés, nous avons vu, cependant, que le passage par une formation renommée agissait comme un élément majeur d'insertion professionnelle. Les récits de parcours recueillis auprès des jeunes acteurs permettent également de souligner l'existence de certains réseaux facilitant l'embauche même au-delà du premier contrat mais aussi la prégnance de certaines contraintes dans la mise en place d'une continuité dans l'emploi. En Grande-Bretagne comme en France, l'analyse des rôles occupés par les jeunes acteurs met en exergue l'existence de « coteries » au sein du monde du théâtre. Les jeunes acteurs sortis de RADA ou de Central ont presque tous travaillé avec un même petit groupe de metteurs en scène. Alors que ceux-ci ne collaborent pas, ils suivent le travail des uns et des autres et par l'intermédiaire de leurs directeurs de casting et sont ainsi à même de recruter les nouveaux acteurs en fonction de critères d'emploi qui sont définis à la fois par les pièces qu'ils choisissent de monter et par les rôles occupés par les acteurs dans les spectacles auxquels ils ont pris part. Si l'entrée dans une « coterie » est circonscrite par la participation au spectacle d'un metteur en scène particulier, elle l'est également par le passage dans certains lieux réputés fréquentés par ces mêmes personnes. Le circuit de diffusion agit donc dans la manière dont les acteurs peuvent trouver des contrats. En revanche, il ressort des récits de parcours que les jeunes acteurs essaient au maximum de varier les spectacles auxquels ils participent afin de ne pas être trop vite catalogués par rapport à un style de théâtre. Leur formation leur donne accès aux meilleurs productions de théâtre classique tout comme aux pièces contemporaines et aux spectacles musicaux. Tous les acteurs interrogés, y compris Kenneth Jefferson, le plus âgé, soulignent la nécessité pour eux de se montrer ouverts aux propositions qui leurs sont faites. Quelles que soient les méthodes de travail mises en place par les metteurs en scène, ils estiment qu'il leur revient de s'y soumettre et soulignent qu'ils ont été confrontés à des situations suffisamment différentes pour pouvoir s'adapter. Ils considèrent, par ailleurs, la capacité d'adaptation des acteurs comme un des traits caractéristiques de leur professionnalisme. Comme dirait Jeanne Christian, il leur revient de « trouver le moyen, que cela leur plaise ou non, de taire leurs exigences ». Il leur faut apprendre à trouver comment arriver à travailler sur le personnage et la situation quel que soit le cadre imposé par le metteur en scène. Par la suite, les différentes expériences qu'ils ont eues ont appris aux acteurs qu'il leur fallait se protéger d'une trop grande emprise du metteur en scène sur leur personne. Cela leur permet de faire face à des expériences de travail difficile avec des metteurs en scène peu respectueux de leur personne. La souplesse devient

alors pour ces acteurs un moyen d'accepter de se soumettre au pouvoir décisionnel du metteur en scène en tant qu'interprète sans que celui-ci ne porte atteinte à l'intégrité de leur personne, en tant qu'individu. C'est ce que nous raconte Naomi :

En fait, ce que je fais, c'est que je fais confiance au metteur en scène à 100%, ce qui fait que, quelle que soit la manière dont il travaille, je me laisse porter. J'essaie de me rendre aussi malléable et souple que possible parce que chacun est différent. Chaque metteur en scène est différent. Je pense que si j'attendais qu'il se conduise de telle et telle façon, alors là ça bloquerait parce que dès qu'il se comporterait comme il l'entend, je serais obligée de me dire, je n'aime pas ça. Parfois, il faut que je m'arrange pour être sûre de rebondir, parce que parfois, c'est dangereux. Je pense que quand j'étais plus jeune, j'ai fait ça, tu vois, me mettre en danger ou des trucs dans le style. Mais tant que le metteur en scène est respectueux, au niveau humain... À la RSC, j'ai travaillé avec quelqu'un qui était un peu sordide avec les femmes. Même s'il ne cherchait pas forcément à coucher avec elles, c'est comme ça qu'il se comportait avec les femmes. Il se disait que pour obtenir le meilleur de ses actrices, il fallait qu'il donne l'impression d'en être amoureux. Et pour obtenir le meilleur de ses acteurs, il fallait qu'il soit dur avec eux. C'est étrange, mais, ça m'était complètement égal. Un jour, alors qu'il était en train de me toucher, je lui ai dit « arrête ça ! ». Il a fait « quoi ? », j'ai répondu « arrête de me traiter comme une pute ! ». Ça m'a aidé à comprendre ce que je ne veux pas et aujourd'hui, je me fais une idée assez juste de ce que sont les gens et jusqu'où je peux aller avec eux. Si j'avais eu peur, je n'aurais pas pu répondre à quelqu'un qui pose sa main sur mon sein<sup>403</sup>.

En dépit de la souplesse que les acteurs cultivent afin d'obtenir des rôles variés auprès de la plus grande variété possible de metteurs en scène, la construction de la carrière au théâtre s'établit autour d'emplois qui, comme dans l'industrie cinématographique américaine, restent des emplois typés. En effet, bien que les jeunes acteurs de sexe masculin aient appris dans leur formation à jouer, par exemple, des rôles féminins et que des acteurs noirs aient la possibilité de jouer des personnages qui ne soient pas noirs, les emplois de jeunes premiers constituent la base des rôles qu'ils jouent. Si Dylan s'est fait remarqué à ses débuts en jouant Rosalind dans la création exclusivement masculine de *As You Like It* d'un metteur en scène londonien très en vue, il a ensuite toujours joué, pendant deux ans, les jeunes premiers dans tous les spectacles qui ont suivi. Le succès de ces spectacles lui a permis d'être ensuite sollicité pour des premiers rôles de jeunes hommes. À partir de là, et en dépit de la grande réputation des metteurs en scène qui le sollicitent, il est en position de refuser des seconds

---

<sup>403</sup> Traduction CB.

rôles au théâtre. Bien qu'il soit plus difficile pour les femmes de trouver des premiers rôles, Naomi et Jeanne ont construit leur carrière de la même façon. Celle-ci passe par l'obtention de rôles de plus en plus importants auprès de metteurs en scène réputés. Les acteurs qui ont débuté auprès de grands metteurs en scène cherchant progressivement à participer à des spectacles où ils ne tiennent que des premiers rôles et ce quel que soit le type de spectacle. Une autre possibilité pour les acteurs de maintenir la continuité de l'emploi est de varier les secteurs dans lesquels ils sont susceptibles de travailler. La difficulté est alors, pour les jeunes acteurs, de maintenir le statut acquis dans le secteur d'origine. En Grande-Bretagne, le passage par des grandes compagnies telles que la Royal Shakespeare Company (RSC) facilite l'accès à d'autres emplois car cette institution recourt simultanément à différents metteurs en scène réputés qui ont ensuite la possibilité d'exercer dans certains secteurs comme la télévision. Les liens de la RSC avec la BBC sont très forts et de longue date. Le rôle de metteurs en scène, tels que Peter Hall et Kenneth Brannagh, est alors déterminant. Les acteurs, comme Kenneth, Naomi ou Clyde, qui ont établi des liens professionnels avec un metteur en scène ayant une activité dans un autre secteur que le théâtre ont ainsi eu la possibilité de poursuivre une collaboration en-dehors du théâtre tout en conservant le statut obtenu dans le secteur d'activité principale au travers de rôles de même valeur. En France, la coupure entre le théâtre et la télévision est totale et ce n'est donc pas par l'intermédiaire d'un metteur en scène de théâtre que de jeunes acteurs français peuvent espérer travailler pour la télévision.

Lorsque des relations antérieures avec le metteur en scène n'existent pas, les acteurs n'ont, tout d'abord pas la possibilité de maintenir leur statut. Alors qu'une carrière qui a démarré au théâtre avec des emplois valorisés de jeunes premiers permet aux acteurs de conserver leur statut au travers d'emplois de même type, ils ne sont jamais en position de le faire dans un nouveau secteur. Lorsqu'ils ont recours à leur agent et aux auditions pour entrer sur le marché du cinéma, les jeunes acteurs renommés de théâtre, sont contraints d'accepter des emplois secondaires. En Grande-Bretagne, cela est d'autant plus vrai que la production nationale n'étant pas suffisante, cela signifie dépendre de la production américaine. Bien que le théâtre britannique alimente le cinéma américain en jeunes acteurs, ceux-ci ne peuvent accéder à des emplois de premier rôle dès leur première participation. Si les spectacles de théâtre dans lesquels ils jouent leur donnent accès à des tournées mondiales qui augmentent ainsi leur visibilité auprès des directeurs de casting de cinéma, et leur permettent d'accéder à un nouveau secteur d'emploi, les carrières cinématographiques de jeunes acteurs de théâtre ne peuvent se construire que si ceux-ci acceptent dans un premier temps des statuts moins

valorisés. C'est ainsi que Dylan, nommé meilleur acteur dans une comédie musicale (Olivier Award) présentée ensuite à New York, a été contacté par un metteur en scène américain renommé et qu'il a joué un second rôle dans un film hollywoodien ayant bénéficié d'une large diffusion internationale, dans l'espoir que cette participation lui ouvrirait les portes du marché américain. Ce ne fut pas le cas. Dylan a dû forcer les portes du marché en multipliant les démarches auprès de différents réalisateurs.

J'ai attendu, attendu. Je suis resté sans emploi pendant un an, en attendant d'avoir une proposition de film. Mais rien n'est venu. Et puis ce spectacle [celui de Brook] allait commencer et donc, je me suis dit qu'il fallait que je me constitue un bagage cinématographique avant de commencer. Donc, j'ai passé audition sur audition, pour tout un tas de gens. Et dans l'année qui a précédé ce spectacle, j'ai fait trois films. *It's so Romantic* qui sort en février en Grande-Bretagne, *Final curtain* que je suis en train de finir, qui sortira en mars - avril et *Dust*, une coproduction américaine qui sortira au mois d'août. Ça veut dire que pendant que je serai en tournée pour ce spectacle, tous ces films vont sortir et pour moi... Je n'ai toujours eu que des petits rôles dans les films, des seconds rôles, mais là, en tout cas, dans deux d'entre eux, je joue des rôles bien plus importants<sup>404</sup>.

La ténacité et les compétences de Dylan n'ont pas été les seuls éléments déterminant dans son accès au secteur du cinéma. Le rôle des agents est également très important et dans la construction de leur carrière, les acteurs doivent veiller à toujours avoir des agents qui leur permettent d'opérer les changements qu'ils souhaitent afin de garder ou de changer leur statut. Ceci est particulièrement vrai lors des changements d'orientation dans la carrière ou lorsque les acteurs changent de statut. Après sept ans de participation à des spectacles dramatiques auprès de grands metteurs en scène britanniques Jeanne Christian a été contactée par un réalisateur pour jouer le second rôle dans le film d'un grand réalisateur britannique. Le succès de ce film et la reconnaissance officielle de son nouveau statut d'actrice de cinéma l'ont conduite à redéfinir ses attentes en ce qui concerne le rôle de son agent dans la construction de sa carrière et donc à changer d'agent.

J'ai eu le sentiment, que d'un point de vue artistique, je dépassais ses compétences, tu vois. Personne au sein de l'agence n'avait réussi à faire ce que ce que j'avais réussi. Il ne savait pas vraiment quoi faire avec quelqu'un comme moi. Alors que dans l'agence

---

<sup>404</sup> Traduction CB.

dans laquelle je me trouve maintenant, ils savent ce qu'il faut faire avec quelqu'un qui a reçu un Oscar.

La construction de la carrière de ces jeunes acteurs issus de formations élitistes est donc principalement axée sur l'obtention de statuts toujours meilleurs au sein d'un même secteur d'activité. Ceux-ci sont acquis, tout d'abord, au travers « d'identités solides » (robust identities). En Grande-Bretagne et grâce à la grande perméabilité entre les secteurs du théâtre et ceux de la télévision et de la radio, les jeunes acteurs peuvent construire des carrières parallèles en maintenant le même statut. En revanche, le passage au secteur du cinéma requiert tout d'abord, que les acteurs aient acquis un statut très élevé dans leur activité principale. Ensuite, les acteurs sont tributaires des sollicitations de réalisateurs qu'ils peuvent toutefois contribuer à susciter en acquérant une expérience cinématographique dans des seconds rôles. La souplesse acquise en formation et cultivée au travers d'une expérience professionnelle variée contribue à faire accepter la soumission à l'organisation du travail telle qu'imposée par le metteur en scène en ce que celle-ci est utilisée comme élément de mobilité individuelle accrue. Nous allons voir, à présent, comment ces acteurs se comportent dans la situation de travail telle qu'elle définie au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T..

### **C. Malléabilité et autonomie dans le travail de création**

En dehors des deux acteurs les plus jeunes et les moins expérimentés que sont Rachel et Lionel, tous les « croyants non pratiquants » sont habitués à changer fréquemment de metteur en scène. Le Théâtre des Bouffes du Nord est un lieu qui, comme nous l'avons vu, cultive une image. Celle-ci repose sur un fonctionnement général du théâtre en tant qu'institution caractérisé par l'absence de hiérarchie formelle entre des personnes toutes vouées au travail de création. Le mode d'organisation du travail de création théâtrale quant à lui est axé sur l'exercice classique par le metteur en scène du pouvoir intellectuel de décider ce qui est conforme à sa vision de la pièce. Cette organisation affiche, toutefois, cette spécificité, que le metteur en scène se refusant de se substituer au public, les acteurs sont tenus de sans cesse faire des propositions sans pouvoir obtenir de validation sur ce qu'ils proposent. Au contraire, ils sont même tenus de ne jamais se satisfaire de ce qu'ils viennent d'offrir. Les acteurs sont donc maintenus dans une incertitude susceptible d'engendrer des tensions psychologiques jusqu'aux séances publiques puisque le résultat final n'est validé que par la représentation devant les spectateurs. Si les disciples ont fait de cette situation une voie spirituelle fondée sur



le développement personnel acquis au travers des situations de jeu, qu'en est-il des « croyants non pratiquants » ? À la différence des anciens acteurs formés à des techniques rigides d'exploration des personnages et soucieux de trouver d'autres formes qui leur permettent de résoudre le dilemme entre leur personne et le personnage, les jeunes acteurs ont tous reçu une formation qui leur apprend à considérer leur corps comme un outil. Bien que des formes d'apprentissage comme la méthode Stanislavski requièrent une certaine approche psychologique, tous les jeunes acteurs ont appris, dès leur formation, à détacher leur personne du personnage en utilisant au maximum leurs aptitudes physiques et en évitant de recourir à la psychologie. Le théâtre est défini comme un métier qui ne doit pas être confondu avec la vie personnelle de l'acteur. Les « croyants non pratiquants » n'éprouvent pas de difficulté à se trouver confrontés à des règles qui ne remettent pas en question leur capacité à construire un personnage dans une situation définie par le metteur en scène. Le fait que certaines conventions d'organisation comme la lecture du texte sur tables soient abandonnées ou réduites à leur plus simple expression n'est pas important pour des acteurs également entraînés à travailler sans support textuel. Initiés aux techniques d'assouplissement et de maîtrise du corps, sensibilisés aux notions de flux des énergies qui sont à présent véhiculées dans leurs formations, les « croyants non pratiquants » ne remettent pas en question l'obligation qui leur est imposée de pratiquer des exercices physiques avant tout travail théâtral. Rompus aux techniques de l'improvisation et parfois au travail cinématographique, les jeunes acteurs ne sont pas déstabilisés lorsqu'on leur demande de faire toujours de nouvelles propositions. Ils savent qu'ils peuvent avoir à faire à toutes sortes de metteurs en scène du plus directif (celui qui leur montre ce qu'ils doivent faire) au moins dirigiste (celui qui les laisse chercher sans intervenir) et sont préparés à affronter toutes ses situations. Comme nous l'avons vu cela constitue d'ailleurs, à leurs yeux, un critère de professionnalisme. La seule chose qui les rebute, c'est d'avoir affaire à un metteur en scène qui ne respecte pas leur personne, se montre insultant. Or, même s'il impose de toujours faire de nouvelles suggestions de jeu lors des répétitions, Peter Brook ne se montre jamais désobligeant à l'égard des acteurs. Il prend de multiples précautions pour faire savoir aux acteurs que ce qu'ils proposent n'est pas satisfaisant. Le chaos qui règne dans les répétitions du fait de l'impossibilité pour les acteurs de se reposer sur ce qu'ils ont proposé n'est pas défini comme une atteinte à l'intégrité psychologique des comédiens. La réputation de metteur en scène respectueux des acteurs que Peter Brook a acquise alliée à son comportement durant les répétitions agissent dans ce sens. Peter Brook s'adresse individuellement aux acteurs, ne porte jamais de jugement direct sur ce qui est fait et sait leur

donner l'illusion de partager un peu des décisions de mise en scène. Ainsi, dans le spectacle *Hamlet* les acteurs ont choisi, eux-mêmes, la teinte de leur costume à partir de tas de tissus disposés, par couleur, sur le sol de la salle. Quitte à ce que ces choix soient ensuite revus à l'usage, une fois les vêtements portés ou que les acteurs puissent faire des essais même une fois les représentations commencées<sup>405</sup>. Cette petite liberté d'action permet de garder l'implication des acteurs tout au long des répétitions, mais aussi des représentations et de les inciter à essayer de nouvelles choses sans affecter les grandes lignes de jeu telles qu'elles ont peu à peu été fixées. Seules les interventions récurrentes de l'assistante de Peter Brook déstabilisent quelque peu des acteurs persuadés qu'ils n'auront affaire qu'au maître et qui découvrent, bien vite, qu'il s'agit aujourd'hui, d'un tandem artistique. Les jeunes acteurs ne sont donc pas déstabilisés par le processus de remise en question constante du travail. Comme le dit Jeanne Christian, « si l'on a la tête sur les épaules et que l'on est concentré, on garde le fil directeur ». Seuls les acteurs qui, compte tenu de la moindre importance de leur rôle, bénéficient d'une attention moins soutenue de la part du metteur en scène expriment alors leur insatisfaction<sup>406</sup>. Les conditions de recrutement ne sont pas sans avoir d'effet sur la manière dont les relations entre acteurs et metteur en scène s'établissent. Clyde a été embauché alors que la personne que Peter Brook et son assistante avaient envisagé de recruter pour le rôle s'était désistée. Ayant le même agent, Clyde a donc été proposé en remplacement. L'audition devant Eliane Marossian l'assistante de Peter Brook ne s'est pas très bien déroulée et Clyde n'a pas été contacté à nouveau. Mais, Dylan qui avait déjà été recruté pour le rôle-titre et avait joué auparavant avec Clyde a suggéré qu'il passe une nouvelle audition devant Peter Brook. L'audition s'est déroulée en compagnie de Dylan, le duo a fonctionné et Clyde a été recruté. Les conditions de recrutement alliées au fait que Peter Brook n'ait pas montré d'intérêt particulier pour lui ont conduit Clyde à penser que le metteur en scène qu'il admirait le plus au monde, depuis si longtemps, et avec lequel il souhaitait le plus ardemment travailler ne désirait pas travailler avec lui. Clyde est le seul jeune acteur à avoir fait des études littéraires après son passage dans une formation musicale élitaires. Il a appris à aimer le théâtre en jouant mais aussi en menant une réflexion intellectuelle sur les textes à travers l'écriture dramatique et la mise en scène. Dans les répétitions avec Peter Brook il a cherché à attirer l'attention du

---

<sup>405</sup> La jeune actrice qui jouait le personnage d'Ophelia avait ainsi choisi une soie rouge vermillon. Lors des premières répétitions en costume, cette couleur a été abandonnée au profit d'un blanc pur. De même, l'actrice jouant la Reine, a essayé des châles différents pour porter sur sa longue robe violette.

<sup>406</sup> Les comptes-rendus de répétitions faisant régulièrement référence à ce genre de situation, on peut considérer qu'il s'agit d'une généralité cf. LYON, E., *Behind the Scenes : The Organization of Theatrical Production*, op. cit., pp. 216-222 et BENSE FERREIRA ALVES, C., *Revels with a Cause ou la dynamique d'une compagnie théâtrale*, op. cit., pp. 90-96.

metteur en scène en essayant de susciter un dialogue intellectuel sur le texte qui lui a été constamment refusé. Bien qu'il n'y ait pas eu de conflit, Clyde s'est senti rejeté. Pour reprendre les catégories dégagées lors d'une précédente analyse des interactions de travail en répétition, je dirais que Clyde est, dans ce contexte, un acteur « dépendant » dans la mesure où sa stratégie pour attirer l'attention du metteur en scène consiste principalement à le provoquer pour susciter une réaction<sup>407</sup>. La frustration de ce « croyant non pratiquant » le conduit à porter un regard désabusé sur la division du travail entre le metteur en scène et les acteurs. Dans un entretien recueilli à chaud, il rejette le pouvoir décisionnel total du metteur en scène et laisse transparaître son incapacité à redéfinir les tâches de l'acteur en termes valorisant par rapport à une certaine indépendance d'action ce qui ne lui permet pas de supporter cette soumission.

Tu essaies autant que possible d'exercer tout le pouvoir politique dont tu disposes mais à la fin de la journée, tu te rends comptes que tu n'as pas obtenu grand chose. Je suppose que le fait d'appartenir à un groupe cela signifie qu'il faille trouver les limites. Au début, c'est assez douloureux parce qu'on se heurte aux limites. Une fois qu'on les a trouvées, on s'en accommode. Maintenant, on sait tous, quelle est la marge de manoeuvre politique dont on dispose au sein du groupe. C'était vraiment dur au début, parce qu'au théâtre, le vocabulaire est toujours très démocratique. Mais la réalité ne l'est pas. La réalité, c'est souvent le despotisme. Un despotisme patriarcal... une pyramide.. Une hiérarchie très, très forte. Au sein du théâtre, du café. Tout dépend du statut de l'acteur, du rôle tenu, du metteur en scène, l'importance du rôle, les critiques. Tout ça entre en conflit. Il y a vraiment une très forte structure pyramidale mais c'est caché. L'image est celle de la démocratie. Ici, quand on répète, tout le monde est assis en cercle, y compris le metteur en scène. Un cercle, autour de tables. Tout le monde est sur le même pied d'égalité. Mais, bien sûr tout ça c'est des conneries. Il n'y a pas de travail collectif et au final c'est comme si les sujets couronnaient le roi. Il faut que nous soyons tous désireux de faire en sorte qu'il soit roi.<sup>408</sup>

Bien que Clyde dise aspirer à trouver une stimulation intellectuelle dans le travail de création théâtrale, celle-ci n'est pas une analyse du texte et de ses possibilités. Il s'agit pour lui d'être amené à faire des choses qu'il n'a pas l'habitude de faire et à « se mettre en danger ». À la différence des autres jeunes acteurs qui ont développé une grande indépendance à l'égard des metteurs en scène et définissent leur travail d'acteur comme un ensemble extrêmement varié

---

<sup>407</sup> In *Idem*.

<sup>408</sup> Traduction CB.

de techniques, Clyde recherche chez les metteurs en scène une relation personnelle qui le valorise. Bien qu'il admire la capacité de Peter Brook à « créer le plus beau des rituels qui, en quelque sorte, fasse ressortir l'essence de ce qui reste vivant dans une forme rituelle », l'absence d'intérêt spécifique que le metteur en scène lui a manifesté ne peut le faire adhérer spontanément à son organisation du travail. Par ailleurs, en dépit de son statut professionnel et de sa capacité à maîtriser les conventions nécessaires à satisfaire aux tâches de son métier, Clyde établit une distinction très forte entre l'art et le commerce et s'il accepte toutefois de se soumettre au mode de fonctionnement imposé par le metteur en scène c'est parce qu'il reconnaît au travail de ce dernier une grande valeur artistique. Les difficultés de Clyde sont toutefois atténuées par le fait qu'il bénéficie du soutien et des conseils de son collègue, Dylan. Celui-ci est dans la position très favorable de l'acteur qui tient le rôle-titre et sait user de celle-ci pour être très à l'aise avec le metteur en scène. Cela lui permet de détourner quelques fois les tensions qui pourraient surgir du fait que Clyde requiert une attention que le metteur en scène ne veuille lui donner. Dylan se comporte alors en conseiller et entraîneur privé de Clyde. Les nombreuses discussions qu'ils ont au café portent souvent sur le comportement à adopter afin de satisfaire le metteur en scène mais aussi à rassurer son partenaire de jeu sur la qualité de ses interventions.

Bien que certains jeunes acteurs ne se plient pas à tous les rites d'interactions mis en place au TBN dans le travail de création, cela ne porte pas préjudice aux relations qu'ils entretiennent avec le metteur en scène car ils ne remettent pas directement en question le pouvoir décisionnel du metteur en scène en suscitant le conflit. Suddodh, le plus jeune comédien du spectacle Hamlet, a participé intensément au travail de répétition et s'est plié aux contraintes de renouvellement constant des propositions. Il peut, sans risquer d'être désavoué, ne pas participer au regroupement commun, une demie heure avant le début du spectacle, dans la salle située sous la scène<sup>409</sup>.

Si les jeunes acteurs sont habitués à toujours faire de nouvelles propositions, ils sont, en revanche, également accoutumés à ce que certaines choses soient fixées avant les représentations publiques. Leur travail consiste donc à progressivement proposer des choses qui restent dans une ligne plus étroite et qui ne remettent pas totalement en question leur compréhension de la situation de jeu. Bien que tous usent de leur souplesse pour agir sur la décision du metteur en scène, certains sont plus à l'aise que d'autres dans leurs rapports avec

---

<sup>409</sup> Ce que les profanes, entre eux, appellent le «cercle magique» (The magic circle).

celui-ci et obtiennent plus facilement gain de cause. Compte tenu du fait qu'il occupe le rôle-titre dans le spectacle pour lequel il a été engagé et que la pièce a rencontré d'emblée un très vif succès auprès du public, il est normal, que Dylan fasse preuve d'une grande aisance à l'égard du metteur en scène. Lorsqu'on la rapporte aux brèves descriptions qui sont faites par certains disciples du déroulement des répétitions, on comprend que le succès du spectacle seul n'explique pas cette aisance. Le parcours de ce jeune acteur est parsemé de réussites professionnelles qui lui ont permis d'acquérir une grande confiance en lui. Cette confiance lui permet de renverser le rapport de force entre acteurs et metteurs en scène. Alors que les acteurs sont toujours perçus comme étant fragiles et soumis au pouvoir décisionnel du metteur en scène, Dylan, a lui appris à déceler le point faible des metteurs en scène et à en jouer à son avantage. Il sait ces derniers très sensibles à la critique et totalement dépendants du jeu des acteurs et du regard du public. Il joue de cette dépendance comme d'un moyen d'acquérir une plus grande autonomie par rapport au metteur en scène. A ses yeux, les acteurs ont un grand avantage sur les metteurs en scène en ce que leurs multiples expériences leur donnent une grande connaissance de toutes les méthodes que ceux-ci utilisent alors que ces derniers ne savent pas comment les autres travaillent et qu'ils ne maîtrisent pas le résultat. Par ailleurs, il estime que les metteurs en scène ne sont là que pour orienter la façon dont les acteurs construisent leur personnage mais qu'il revient aux acteurs de choisir totalement comment jouer. Cela signifie que Dylan, bien qu'il accepte de jouer le jeu des multiples propositions, est à même, à un moment donné des répétitions, d'imposer au metteur en scène l'une de ses propositions et que le metteur en scène l'accepte de lui alors qu'il ne ferait pas d'autres acteurs. Il le fait en se montrant extrêmement naturel et jouant pleinement le jeu de l'engagement physique, c'est-à-dire en flattant un metteur en scène qui valorise ces aspects. À ce titre, Dylan est un « acteur autonome entreprenant ».

Le travail de création théâtrale au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. n'est pas uniquement marqué par les interactions entre comédiens ou entre acteurs et metteur en scène. Il se fait dans un contexte qui valorise certains principes tels que la convivialité et la proximité entre les différentes catégories d'individus. La plupart des « croyants non-pratiquants » ont vite montré des signes extérieurs laissant à penser qu'ils avaient totalement intégré une certaine culture du lieu. L'usage du café comme espace de convivialité, l'absence de formalisme dans les relations entre acteurs ainsi que dans les relations entre acteurs et personnel technique en font partie. Alors que Dylan, qui tient le rôle principal, dispose d'une loge individuelle (tout comme Ludmila Riga, la femme de Peter Brook qui joue le rôle de la

mère du protagoniste et la jeune actrice qui joue le second rôle féminin), les autres acteurs disposent de cabines situées derrière des rideaux dans la pièce situées juste sous la salle. Ces cabines forment un demi-cercle autour d'une grande aire laissée libre afin de permettre aux acteurs de s'échauffer.

Les comédiens n'ont pas voulu des grands paravents en velours ciré imitant le cuir de Cordoue qui leur étaient proposés comme séparation entre la grande salle et les loges. Seuls des rideaux écrus servent à les isoler. Dylan arrive fait mine de se jeter sur le tapis. Habitué à me voir en compagnie de l'habilleuse, il me serre dans ses bras, comme il le fait, plus tard, pour elle.

*Notes observation, 15 décembre 2000*

Il est vrai que les représentations ont lieu après deux mois et demi de répétitions qui ont nécessairement créé une forme de familiarité au sein d'un groupe d'acteurs relativement petit. À l'instar d'une équipe de football, les acteurs ont passé des journées entières à travailler ensemble dans un même lieu qu'ils ont totalement apprivoisé. Par ailleurs, l'isolement relatif dans lequel se trouvent des acteurs étrangers contraints de travailler loin de chez eux contribue sans aucun doute à ce que pour certains, le TBN devienne plus qu'un lieu de travail et qu'ils y passent ainsi plus de temps que ne le requièrent les représentations. Toutefois, cela ne suffit pas à expliquer le fait que certains acteurs se conforment plus ardemment que d'autres à des usages qui concourent à renforcer l'image d'un lieu où les acteurs entretiennent une certaine proximité avec le public. Clyde et Dylan sont les acteurs « croyants non-pratiquants » qui fréquentent le plus assidûment le café. Ils s'y retrouvent avant toutes les représentations pour discuter ensemble et dîner. Le café n'est alors pas encore ouvert au public et il ne s'agit pas pour eux d'être en contact avec les spectateurs. Alors qu'ils sont seuls à Paris, ils utilisent ce lieu comme moyen de se rencontrer tranquillement dans une atmosphère plus chaleureuse que celle de leurs appartements respectifs. Ils mettent également à profit l'avantage qui leur est offert de bénéficier d'une bonne restauration à prix réduit (les acteurs ont droit à 50% de réduction sur les prix pratiqués au café du théâtre) auprès de personnes qui leur apportent toute leur attention. Plus les acteurs passent du temps au TBN et plus leur aisance avec le lieu et les personnes grandit (au lendemain de Noël, Dylan tout joyeux d'avoir passé les fêtes en famille apporte un cake au rhum jamaïcain qu'il veut faire goûter à Isabelle, l'habilleuse). Parce qu'ils fréquentent régulièrement le lieu bien avant l'ouverture de la salle au public, qu'ils discutent fréquemment avec des disciples comme Ray,

qu'ils ont lu les ouvrages de Brook<sup>410</sup>, Clyde et Dylan en ont appris davantage sur l'histoire du lieu et son

utilisation. Ceci, associé à la grande satisfaction que leur apporte le succès du spectacle auxquels ils participent, les conduit à afficher ouvertement auprès du public leur « appartenance » au TBN en adoptant des comportements en totale conformité avec l'image du TBN. Alors que les représentations du spectacle de Peter Brook auxquels ils participent ont commencé depuis près de deux mois, Dylan et Clyde vont porter du thé chaud aux personnes qui, malgré le grand froid, attendent devant le théâtre dans l'espoir d'obtenir une place pour un spectacle qui, dès son ouverture, affichait complet. Dylan a d'autant plus de raison de souscrire pleinement à l'image du TBN que dès la première représentation, Peter Brook, en signe de satisfaction, s'est incliné devant lui en entrant dans le café des Bouffes alors bondé. Cette reconnaissance inhabituelle a poussé le jeune comédien à montrer haut et fort son étonnement en s'écriant « il a fait une révérence ! Il a fait une révérence ! ».

Bien que Kenneth ait déjà travaillé pour Peter Brook dans une production qui a remporté un immense succès au milieu des années 80, et qu'il fréquente également le café avant les représentations, il ne montre pas le même zèle à coller à l'image du lieu. Ses préoccupations sont ailleurs et en dépit du succès, il n'éprouve pas le besoin de jouer le jeu de la convivialité avec le public. Il faut dire que Kenneth a plus de cinquante ans et qu'il rêve aujourd'hui de ne plus être obligé de jouer pour assurer sa subsistance. Comme tous les autres « croyants non-pratiquants », bien qu'il admire le travail de Peter Brook et qu'il éprouve toujours une grande satisfaction à être sur scène, il ne cherche pas à adhérer totalement à l'esprit du lieu. Informé de la recherche théâtrale menée par Brook, Kenneth reconnaît au C.I.C.T. une dimension spirituelle qui nécessite une certaine mise en condition. Cela signifie se plier aux exercices d'échauffement en commun qui ont lieu une demi-heure avant le spectacle. À l'instar de tous les autres « croyants non-pratiquants », il reconnaît surtout au metteur en scène une immense capacité à créer des spectacles qui ont du succès et cela suffit à faire accepter toutes les formes d'organisation du travail qui soient. Dans la mesure où ils disposent d'un certain temps pour travailler, même les acteurs comme Kenneth, rôdé aux techniques classiques du théâtre shakespearien, peuvent ainsi accepter de ne jamais se satisfaire de ce qu'ils viennent de proposer et de toujours essayer de faire de nouvelles propositions. Toutefois, comme Naomi, Jeanne ou Lionel, son implication dans le fonctionnement du théâtre s'arrête à son

---

<sup>410</sup> Même si les acteurs ne les ont pas toujours lu avant de commencer avec Peter Brook, celui-ci leur pose toujours la question ainsi que de savoir s'ils ont lu certains ouvrages comme le poème soufi de Farid ad-Dîn Attar, *La Conférence des Oiseaux*. Pendant leur séjour au TBN, la plupart des acteurs lisent au moins un livre de Peter Brook.

travail d'acteur sur scène et il ne montre aucune velléité à s'impliquer davantage dans la vie du théâtre où il joue. De fait, les jeunes acteurs ont appris à établir une distinction très nette entre leur travail et leur vie personnelle. Ils tentent de pallier leurs éventuelles insatisfactions et besoins de développement personnel non à travers le théâtre mais par des pratiques situées en-dehors de cette sphère. Naomi est devenue bouddhiste et même si, avant les représentations, elle utilise des techniques de relaxation qu'elle a apprises en participant à des séminaires auprès de maîtres bouddhistes, elle n'attend pas du théâtre qu'il lui apporte cette forme de développement personnel. Lorsque l'aspiration à un développement personnel par le biais de la religion devient trop fort, certains « croyants non-pratiquants » envisagent alors de quitter le métier pour se consacrer entièrement à leur recherche. Ils n'établissent à aucun moment un lien entre ses deux pratiques qui relèvent de deux sphères distinctes car ils n'ont pas été initiés à redéfinir le travail théâtral comme une Voie spirituelle.

Comme je l'ai montré, les jeunes acteurs ont acquis au cours de leur formation une grande aptitude à se montrer souples et à se conformer à toute forme d'organisation du travail de création. Cette souplesse alliée à la constitution d'une identité solide d'acteur classique au début de leur carrière leur permet d'avoir une mobilité individuelle ascendante au sein du secteur du théâtre. En Grande-Bretagne, les passerelles entre théâtre et télévision ou entre théâtre et radiophonie, facilitées par la présence de metteurs en scène « parrains de carrière », autorisent ensuite la construction de carrières parallèles dans un autre secteur sans perte de statut. Le secteur du cinéma n'est en revanche accessible qu'aux acteurs ayant acquis un statut élevé dans leur secteur d'activité principal et requiert que les jeunes acteurs acceptent, dans un premier temps, un statut dévalorisé. En raison de la notoriété toujours forte du metteur en scène, la participation aux spectacles du metteur en scène Peter Brook constitue un tremplin dans la carrière des jeunes acteurs. Ceux-ci se plient d'autant plus facilement aux modes d'organisation du travail en vigueur qu'ils ont appris à se soumettre au pouvoir décisionnel du metteur en scène quelle que soit la forme que celui-ci prend tout en se préservant de toute emprise du metteur en scène sur leur personne. Au-delà de ces prédispositions à accepter l'organisation du travail au C.I.C.T., le meilleur moyen d'obtenir le consentement des acteurs, c'est surtout de leur donner l'expérience de la réussite qui a si souvent constitué le motif de leur engagement dans le métier.



### III. Le ravissement<sup>411</sup>

Comme nous l'avons déjà vu, les expériences théâtrales devant un public positif qui joue le rôle d'un partenaire sont fréquemment présentées par les acteurs comme des expériences extraordinaires, à savoir, selon la définition de Danièle Hervieu-Léger, des expériences « qui placent celui (individu ou équipe) qui l'effectue dans une situation de 'sortie de lui-même', de 'métamorphose', associée au dépassement des limites humaines. On n'hésite pas, à propos de cette expérience, à parler de 'transe' ; on souligne qu'elle rejoint en intensité la jouissance érotique ; on suggère qu'elle constitue, en elle-même une voie d'accès à une transcendance ineffable »<sup>412</sup>. Les acteurs trouvent une récompense d'autant plus grande à voir leur travail apprécié du public qu'ils n'ont eu aucune indication de la part du metteur en scène sur l'efficacité de leurs suggestions de jeu, Brook refusant de juger les propositions des acteurs en se substituant au spectateur. Le succès permet à certains acteurs de définir le résultat de leur travail en termes d'expérience religieuse collective d'autant plus intense que les conditions de travail sont marquées par une incertitude sur la valeur de leurs propositions et que l'atmosphère du travail est teintée de connotations spirituelles. Cela est renforcé par la connaissance des écrits de Peter Brook. Kenneth qui a déjà participé à un spectacle majeur du metteur en scène sait que le soutien du public à la création d'une pièce modifie toujours les conditions de travail des acteurs en représentation. Il considère que cela est amplifié au TBN – C.I.C.T. par la dimension religieuse que le metteur en scène cherche à donner à ses spectacles.

Je pense que c'est plus le cas ici, parce qu'on travaille avec Peter Brook. Parce qu'on travaille dans un lieu que l'on peut assimiler à un monastère, une église. On travaille dans un environnement qui a vraiment pris en compte les acteurs et le travail théâtral. Mais, il n'y a pas qu'ici que l'on peut avoir le sentiment de toucher les gens.

Lorsque cette expérience s'assortit, comme nous l'avons vu, de la définition par les acteurs en situation de leur rôle comme étant central dans le processus de création mais aussi de conditions de travail extrêmement favorables et d'une consécration de leur valeur en tant que

---

<sup>411</sup> XIII<sup>e</sup> s.), 1<sup>o</sup> action de ravir, d'enlever de force « rapt ». 2<sup>o</sup> Religieux, le fait d'être ravi (2<sup>o</sup>), transporté au ciel. (1370) état d'une âme transportée en extase. *Le Petit Robert*, dictionnaire de la langue française, Le Robert, Paris, 1991, p. 1614, 2171p

<sup>412</sup> In HERVIEU-LÉGER, D., *La religion pour mémoire*, op. cit., pp. 82-87.

comédiens au-delà des stigmates dont certains peuvent souffrir, les acteurs ne peuvent que ressentir une intense satisfaction à participer à l'organisation qui permet une telle situation. C'est ce que nous allons voir à présent.

### **A. L'expérience du confort**

Au TBN, le confort des acteurs est une priorité établie par le directeur artistique, Peter Brook. Cette idée d'un confort matériel et moral se traduit pour les acteurs par des avantages matériels ainsi qu'une prise en charge quasi totale de leur personne par un personnel à leur service. Bien qu'il existe des différences de traitement en fonction des rôles occupés, les acteurs étrangers qui viennent travailler au C.I.C.T., sont ainsi, dès le début des répétitions, logés dans des appartements individuels loués pour l'occasion. Le transport en taxi de leur domicile au théâtre et retour est assuré (les très jeunes comédiennes comme Rachel sont toujours accompagnées d'une « tutrice » et peuvent bénéficier de cours privés en compensation de certaines absences vis à vis de l'institution scolaire). Un service de coiffure peut être mis à leur disposition et ils peuvent utiliser le service de nettoyage auquel a recours le théâtre pour leur linge personnel, mais doivent en assumer la charge financière. Pour les acteurs principaux, les déplacements depuis ou vers leur pays d'origine sont généralement pris en charge ce qui conduit parfois certains acteurs à user d'une certaine proximité géographique.

Café. F. est en train de préparer les menus. Suddodh m'invite à m'installer à ses côtés avec Kenneth. Suddodh l'aide avec les menus. Clyde se plaint que l'on ne veuille pas lui payer son vol Londres-Strasbourg parce qu'ils considèrent, qu'en ce moment, il réside à Paris. Il se demande s'ils ne s'attendent pas à ce qu'il laisse ses affaires quelque part au théâtre pour aller à Strasbourg. Suddodh lui suggère que pour une fois il tape du poing en arguant que leur argument est bancal. Clyde dit qu'il a horreur des conflits.

Bien que les salaires ne me soient pas connus et qu'il existe des différences importantes en fonction des rôles tenus, les acteurs n'ont pas exprimé d'insatisfactions à cet égard. Pour les « croyants non pratiquants », la mise à leur disposition, dès le début des représentations du personnel technique ainsi que de personnes travaillant à l'administration prêt à répondre à leur moindre besoin, leur donne le sentiment de travailler au sein d'une organisation dont l'activité

serait toute entière orientée vers la production de l'œuvre artistique à laquelle ils prennent part. Objets de toutes les attentions, les jeunes acteurs, les « croyants non-participants » renforcent leur sentiment d'être au centre de la production dramatique. Sentiment déjà établi par la connaissance des positions du metteur en scène directeur artistique à l'égard du rôle des acteurs dans la création d'une œuvre théâtrale. À travers la perception que Dylan développe ci-dessous, d'une telle focalisation de l'activité du théâtre, on perçoit fortement la manière dont le personnel autre que le metteur en scène, son assistante et les autres acteurs s'inscrit en creux dans la division du travail aux yeux des acteurs. Ceux-ci sont d'abord un groupe défini par sa position subalterne avant d'être des personnes qualifiées par leurs tâches.

C'est une communauté véritablement artistique dans laquelle l'ensemble des personnes travaille grâce aux pièces. Si les pièces sont bonnes alors tout l'immeuble fonctionne. Donc, l'ensemble des personnes de l'immeuble fait en sorte que tout soit fait pour que ça marche. Ils se connaissent tous mais nous ne les connaissons pas! Il y a tous ces étrangers qui viennent et dont on ne sait pas bien qui ils sont, où ils travaillent. Mais tous ces étrangers s'échinent à faire en sorte que l'on puisse faire du bon travail.

Bien que la présence constante d'un petit groupe de techniciens toujours identiques auprès des acteurs permette ensuite d'instaurer des relations plus personnalisées, chacun des acteurs connaissant les prénoms de ceux-ci et les identifiant par rapport à un certain nombre de services rendus, disciples et « croyants non-pratiquants » ne mentionnent jamais les techniciens comme des personnes ayant un rôle important dans le processus de création. Cette relégation collective du personnel technique à un personnel de renfort est donc associée à une dénégarion de sa contribution à l'esthétique finale du spectacle. Pour les disciples, la vision de la technique comme un personnel subalterne de renfort entièrement dévoué à leur confort est particulièrement forte. La plupart d'entre eux ont appris à travailler au Centre dans des spectacles requérant l'intervention tout à fait minimale d'un personnel doté de compétences techniques (absence de décors, d'effets de lumière, de costumes et de sons autres que la présence d'un musicien sur scène).

Afin d'alléger au maximum les insatisfactions liées à l'éloignement et à la durée des tournées, le confort fourni durant la période de répétition puis de représentation d'un spectacle au TBN est accru lors des tournées. Lors des départs en tournée, les acteurs sont régulièrement prévenus des lieux et heures de rendez-vous et tous leurs transports sont assurés. Toutes les formalités administratives et douanières sont prises en charge par le

théâtre. Les acteurs voyagent toujours en première classe et sont hébergés dans de très bons hôtels. Les défraiements sont en quantité suffisante pour couvrir les deux repas quotidiens, et même, selon un disciple, « d'économiser un peu ». L'existence d'un nombre relativement restreint d'acteurs toujours accompagnés par un petit groupe de techniciens chargés de veiller à leur bien-être, permet d'établir une atmosphère assez familiale au sein d'un groupe lié par l'isolement que créent de longs séjours à l'étranger. Enfin, le confort de l'accueil ne fait que s'ajouter à des représentations qui obtiennent de larges succès à travers le monde entier.

## **B. La consécration des acteurs noirs**

En offrant la possibilité à des acteurs noirs de jouer dans les spectacles mis en scène par un metteur en scène qui fait autorité dans le monde du théâtre, le Théâtre des bouffes du Nord – C.I.C.T. apporte également une satisfaction supplémentaire à cette catégorie d'acteurs. Si à l'instar du marché français, le marché britannique de l'emploi pour les acteurs est caractérisé par une certaine augmentation du nombre d'acteurs noirs et de couleur dans les spectacles, ces derniers sont confrontés à une difficulté majeure qui agit comme un frein à l'embauche. Il s'agit de la prégnance de l'emploi dans le choix des rôles.

La scène britannique fait, depuis les années 1970, une part croissante aux acteurs de couleur (acteurs noirs, originaires des Caraïbes, acteurs indiens ou pakistanais). Pour ces acteurs comme pour les autres, la réussite passe le plus souvent par une formation dans l'une des grandes écoles de théâtre du Royaume Uni. Comme nous l'avons montré dans l'étude la formation, certaines écoles supérieures de formation à l'art dramatique sont, depuis quelques années, à la recherche d'acteurs noirs. C'est le cas de RADA, en Grande-Bretagne. Une fois issus de cette formation élitiste, la réussite des acteurs noirs au théâtre passe par le jeu dans de grandes pièces du répertoire classique car elle permet au public de transcender la perception en termes de couleur de peau, d'aller au-delà de l'image de l'acteur noir qui joue des personnages noirs. Comme la montré E.C. Hughes, le statut d'acteur, comme tout autre statut, implique des traits offrant une définition spécifique (une reconnaissance formelle et des compétences techniques), mais aussi un ensemble complexe de caractéristiques annexes (sexe, couleur, appartenance religieuse, par exemple). L'accès d'un nouveau groupe à un métier s'accompagne rarement de la disparition totale de ces stéréotypes, mais seulement de leur modification<sup>413</sup>. S'il est indéniable que le nombre d'acteurs non-blancs s'est nettement

---

<sup>413</sup> In HUGHES, E.C. « Dilemmas and Contradictions of Status » *The American Journal of Sociology*, Vol. L, N°5, March 1945, pp. 353-359.

accru depuis les années 70, tant en France qu'en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, la question de la couleur de peau agit encore comme à la fois un « trait majeur de définition de statut »<sup>414</sup> et comme un frein à l'accès au marché du travail. Bien que le nombre d'acteurs de couleur prenant part à des productions cinématographiques soit supérieur à celui des acteurs participant à des productions théâtrales, des contingences liées à la diffusion des productions restreignent encore l'accès des acteurs noirs et asiatiques (pris ici dans son acception la plus large, à savoir originaires d'une zone s'étendant de la péninsule indienne à l'Extrême Orient) à des rôles cinématographiques. En dépit d'une réussite professionnelle incontestable<sup>415</sup>, les comédiens de couleur interrogés sur leur parcours perçoivent le marché de l'emploi comme étant relativement fermé et ce en raison de trois paramètres contraignants. Tout d'abord, l'existence de rôles ciblés «acteur de couleur» comme le rôle d'un jeune immigré pakistanais ou d'un jeune originaire des Caraïbes. D'autre part, la prégnance accordée par les producteurs au critère de diffusion des spectacles auprès d'un large public. Ce critère reposant sur une définition d'un public moyen majoritairement blanc et une conception des goûts du public en termes de reconnaissance de race. La présence d'un nombre important d'acteurs de couleur dans le générique d'un film classant ainsi automatiquement celui-ci dans la catégorie des spectacles à destination d'une communauté spécifique et non du public moyen. Parlant des films dans lesquels il a pu jouer, Dylan souligne la difficulté de trouver un rôle à la fois pour des raisons quantitatives (nombre de rôles offerts) et qualitatives (valeur des rôles).

Ce qui n'est pas mal, parce qu'une fois de plus, en Grande-Bretagne, quelqu'un comme moi ne joue pas des premiers rôles dans des films. Les films où l'on trouve des vedettes noires n'existent pratiquement pas. On nous offre des rôles spécifiques. Les gens pensent, et j'ai des amis qui ont réalisé des films... En fait, j'ai une amie qui a réalisé un film. Elle avait un personnage asiatique et un personnage noir et elle voulait un autre personnage noir. Mais le producteur lui a déconseillé de faire ça parce

---

<sup>414</sup> A partir de l'exemple des Noirs qui obtiennent une reconnaissance formelle dans une profession comme la médecine ou la magistrature, Hughes dégage la notion de « master status-determining trait » pour décrire le poids de la couleur de peau dans la définition du statut. Celle-ci agit comme une caractéristique qui, dans des situations clés, prend le dessus sur toute autre qui tendrait à la contrebalancer. Hughes souligne par ailleurs, que « les artistes noirs peuvent devenir des célébrités car il est admis dans les codes de l'adulation collective que l'on puisse recevoir, en affectant une forme d'intimité bohème, des célébrités qui, sans leurs réussites artistiques seraient infréquentables ». In *Idem*.

<sup>415</sup> Tous les acteurs interrogés occupent ce que Derek Layder appelle le niveau moyen à supérieur dans la hiérarchie des carrières et statuts, entre les 5% de « têtes d'affiche » (name actors) dont le seul nom suffit à assurer la vente d'un spectacle ou d'un film, et les 80% de « la masse » d'acteurs inconnus qui jouent très peu et occupent une le plus souvent des emplois sans qualification. Le petit groupe intermédiaire est constitué d'acteurs qui disposent assez régulièrement d'un emploi parce qu'ils sont connus des membres du monde du spectacle qui contrôlent l'accès au marché du travail (directeurs de casting, agents, gérants et producteurs) et avec qui ils entretiennent des relations plus soutenues. In, LAYDER, D., « Sources and Levels of Commitment in Actor's Careers », *op. cit.*, p. 148.

que sinon, ça veut dire que le film est destiné à un certain public. La plupart des Britanniques n'iront pas le voir. Elle n'y croyait pas mais il a insisté. Donc, il faut s'assurer qu'il y ait des personnages blancs. Dans tous les films dans lesquels j'ai joué, j'ai toujours été le seul noir. Parce qu'il faut équilibrer sinon, ça ne passe pas. Auparavant au théâtre, j'avais eu, petit à petit des rôles de plus en plus importants. Des rôles qui, au théâtre, n'étaient pas joués par des acteurs noirs. En un sens, ce sont des gens comme moi qui ont fait avancer le système. Après avoir joué *As You Like it* puis avoir joué Bobby dans *Company* puis avoir fait à nouveau *As You Like it* et ensuite *Sweeney Todd*, tout ça..., les gens ont commencé à se dire: "mais oui, c'est un acteur!". Je me félicite de m'être intéressé à ça quand j'étais petit parce que c'est ce que les gens respectent. On peut faire toutes sortes de comédies musicales et trouver facilement une place en tant qu'acteur noir. Mais, alors, les gens pensent que tu représentes l'idée qu'ils ont du théâtre moderne. Si tu passes au drame classique, là, les gens sont obligés de remettre en question l'idée qu'ils ont de la couleur de la peau. Ils voient mes cheveux, la couleur de ma peau et ça, c'est mon Hamlet<sup>416</sup>.

Depuis l'apparition des premiers acteurs noirs dans des rôles non typés ethniquement dans les années 70, les processus de reconnaissance professionnelle de ces comédiens n'ont pas vraiment changé. Le passage par le répertoire classique reste le meilleur moyen pour eux d'obtenir une crédibilité en tant qu'acteur de théâtre et de ne pas se voir limiter l'accès au marché du travail en acquérant l'étiquette négative d'acteur de divertissement. Étiquette négative dont H. Becker souligne que, parce que celle-ci n'est pas compatible avec ses attributions, elle restreint les possibilités d'action d'un individu<sup>417</sup>. Toutefois, la profusion de pièces aujourd'hui alliée à une plus grande variété des origines parmi les acteurs augmente les possibilités de jeu pour les acteurs noirs. La profonde remise en question des conventions de jeu a permis de casser certains préjugés sur le degré d'adéquation entre l'apparence physique d'un acteur (sexe, couleur de peau, accents) et le personnage joué. Kenneth Jefferson, dont la carrière s'est construite en Grande-Bretagne dans les années 70-80, souligne la nécessité pour la génération d'acteurs noirs de l'époque de se conformer à l'image type de l'acteur britannique alors en vigueur en reniant leurs origines jamaïcaines. L'emphase alors portée sur l'accent souligne la prégnance de cet élément dans la stigmatisation des personnes. L'accent étant à la fois révélateur d'une origine ethnique et sociale peu valorisées (les personnes en provenance des Caraïbes sont alors considérées comme des immigrants d'anciennes colonies britanniques peu développées).

---

<sup>416</sup> Traduction CB.

<sup>417</sup> BECKER, H., « La théorie de l'étiquetage : une vue rétrospective (1973) », In *Outsiders, Études de sociologie de la déviance*, op. cit., pp. 201-233.

J'ai travaillé dans beaucoup trop de théâtres. Il n'y avait pas assez de rôles. À cette époque... C'était difficile à cette époque. En tant qu'acteur noir, il fallait prouver, qu'on pouvait le faire. On nous demandait pas seulement de le faire, il fallait prouver qu'on pouvait le faire. Je pense que nous, les plus âgés, avons suffisamment préparé le terrain pour que ceux qui arrivent aujourd'hui n'aient plus qu'à jouer. A mon époque, il n'y avait que très peu d'acteurs noirs nés en Angleterre. Les Britanniques avaient tendance à penser que les acteurs antillais jouaient comme ils parlaient. Ils passaient leur temps à dire « Beurk, je n'aime pas cette façon de parler ». Il y a cet espèce de vieux réflexe, tu sais, au sujet des Antillais. Donc, on faisait de notre mieux pour ne pas parler avec l'accent des Antilles, tu vois. C'était pas du tout comme maintenant où on a ces gens qui sont Indiens et qui jouent et ça marche. Ça marche complètement. Alors qu'à mon époque, on devait se battre avec les « isms ».

Moi, j'ai joué toutes sortes de personnages dès le départ. À Glasgow, j'ai commencé par jouer *Tamburlaine*. J'ai joué des drames, le Duc dans *Measure for Measure*. Vraiment toutes sortes de rôles. C'est comme ça que cela a marché pour moi. Je pouvais tout jouer et on me donnait tout. De toute façon, à mon époque, combien d'acteurs noirs étaient à même de convaincre les gens ? Il y en avait très peu. Je veux dire, de ma génération, nous n'étions que trois acteurs. Des acteurs respectés et que l'on pouvait voir jouer du Shakespeare sur scène. Et je pense que c'est une façon magnifique d'être jugé. Un acteur sérieux qui n'essaie pas de jouer du Shakespeare, c'est qu'il n'est pas si sérieux que ça. Partout dans le monde, Shakespeare est quelque chose que les acteurs essaient de maîtriser. Ça sert toujours d'étalon, tu vois ce que je veux dire.<sup>418</sup>

Si la formation classique constitue un prérequis pour une reconnaissance professionnelle, elle n'assure pas pour autant l'embauche. Le critère de couleur, même s'il a été fréquemment tenu à l'écart par de nombreux metteurs en scènes, reste une réalité qui conduit au rétrécissement du marché de l'emploi pour les acteurs noirs. La participation à la création d'un drame classique par un metteur en scène faisant autorité dans le monde du théâtre et, qui plus est, affiche ouvertement son rejet de la couleur de peau comme élément de sélection des acteurs par rapport à un rôle constitue à la fois un élément de valorisation du statut des acteurs et une prise de position ouverte à l'égard de la situation des acteurs noirs. La consécration est d'autant plus forte que les acteurs occupent des rôles importants. Toutefois, bien que tous aient conscience de l'existence d'un marché plus étroit pour les acteurs noirs que pour les acteurs blancs, les jeunes acteurs « croyants non pratiquants » qui n'ont fait que passer au

---

<sup>418</sup> Traduction CB.

TBN n'ont pas développé de militantisme à l'égard des conditions d'embauche. Les acteurs britanniques font déjà partie de l'élite théâtrale en ce qu'ils n'ont pratiquement jamais connu de période de non-emploi. De plus, le fait qu'ils aient eu conscience dès le début que leur participation à certains spectacles leur apportait plus de respect que d'autres, ils ont accepté un temps de jouer dans certains spectacles afin de renforcer l'image d'acteur polyvalent tout en sachant qu'ils disposaient de la possibilité de se faire régulièrement reconnaître comme des acteurs de qualité en jouant dans des productions classiques. Ils ont ainsi acquis petit à petit une reconnaissance suffisante auprès du public, des metteurs en scène et des agents pour pouvoir faire preuve de certaines exigences. Parce qu'ils n'ont pas véritablement souffert de préjudices à l'égard de l'emploi et qu'ils n'occupent pas encore des positions qui leur permettent d'agir en faveur de leurs pairs, ces acteurs ne s'engagent pas dans l'action en faveur de la défense des droits de acteurs noirs. Toutefois, comme le laisse, à présent, entendre Kenneth, la participation à un spectacle de Peter Brook permet aux acteurs noirs de s'imprégner de l'idée qu'ils puissent être à même de jouer le rôle de « sage » auprès de comédiens noirs n'ayant pas encore eu accès à des rôles non typés.

Je me souviens que pendant *Le Mahabharata*, un acteur noir m'avait écrit pour me remercier de lui avoir donné le courage de continuer. En fait, je pense qu'en tant qu'acteur noir, je peux influencer un jeune quelque part qui pensera qu'il a un futur en tant qu'acteur. C'est un élément important auquel tient également Peter Brook.

Cette prise de conscience non toujours associée à l'action militante distingue les « croyants non pratiquants » des disciples tels que Soumaoro et Aboubacar. Ceux-ci n'ayant tout d'abord pas eu la possibilité de sortir de l'emploi en-dehors des spectacles de Brook ont tout de suite intégré l'idée qu'ils pouvaient œuvrer en faveur de l'amélioration du statut de leurs pairs.



## Conclusion

En conclusion, on peut donc souligner que les jeunes acteurs, en particulier les acteurs britanniques, ont appris au travers de leur formation qu'il existe tout un ensemble de techniques qui peuvent leur permettre d'utiliser au mieux leur corps comme instrument d'interprétation. Ils ont également intégré l'idée que le travail sur le personnage ne peut se faire par une approche purement intellectuelle. Tout ce travail de développement des sens et de leurs capacités physiques concourt à établir une division claire du travail théâtral en confiant la réflexion intellectuelle au metteur en scène et en laissant l'exécution aux acteurs. L'absence de valorisation du travail intellectuel dans la formation mais aussi dans bon nombre de spectacles auxquels ils participent, les conduit à accepter d'autant plus facilement le pouvoir décisionnel du metteur en scène en la matière. Seuls ceux qui ont élaboré de grandes aspirations intellectuelles peuvent avoir des difficultés à consentir à cette organisation. Les jeunes acteurs ont également appris à se montrer malléables afin de ne pas offrir de prise aux metteurs en scène sur leur propre personne. L'acceptation des règles du jeu fixées par le metteur en scène, se fait d'autant mieux que les jeunes acteurs ont connu des succès qui leur ont donné confiance en eux et qu'ils savent qu'ils participent à un spectacle qui a toutes les chances de trouver un écho favorable auprès du public.

Nous avons vu que dans le contexte de remise en question des conventions esthétiques qui régnait au théâtre à la fin des années 60 début des années 70, certaines insatisfactions professionnelles pouvaient avoir conduit des acteurs à rechercher auprès d'un metteur en scène le moyen de résoudre ces mécontentements. Parce que ces aspirations à de nouvelles conventions dans la sphère professionnelle s'accompagnaient d'un besoin de développement personnel, les disciples, placés dans les conditions particulières d'expérience collective, ont appris à redéfinir le travail théâtral en termes ésotériques. Parce qu'ils exercent leur métier dans un théâtre auquel, nous l'avons vu, l'architecture, l'aménagement intérieur et la politique du metteur en scène directeur artistique, mais aussi celle du directeur administratif au travers de ses choix de programmation musicale (musique et chants sacrés) confèrent une aura religieuse à leur métier, cette redéfinition accroît leur mandat. A l'instar de la secte du Middle West citée par E.C. Hughes, le C.I.C.T. était pour tous les disciples une référence unique et incontestable. Les conséquences de la redéfinition des interactions théâtrales en termes spirituels ont un effet sur la mobilité individuelle et collective des disciples. D'une part, parce qu'elle augmente le pouvoir du metteur en scène, guide et maître des consciences, à l'égard

des acteurs, elle agit comme une contrainte dans la construction des carrières . Les disciples lient, en effet, l'exercice du métier d'acteur à la reproduction des conditions de travail qu'ils ont développées auprès du metteur en scène, Peter Brook. Ceci les pousse à ne pas rechercher la notoriété dans l'exercice du métier d'acteur au théâtre, vu comme un sacerdoce. Les adeptes ne recherchent alors l'obtention de meilleurs statuts qu'au travers de fonctions autres (telles que celles d'adaptateur ou de metteur en scène) et dans certains secteurs. D'autre part, parce qu'elle crée des liens de coopération forts et durables au sein du C.I.C.T., la redéfinition spirituelle de la relation entre acteur et metteur en scène permet le parrainage par le metteur en scène – directeur artistique, ainsi que par les deux directeurs administratifs successifs, des disciples qui en manifestent le désir et qui font preuve des capacités nécessaires pour accéder à des fonctions professionnelles plus valorisées telles que celles d'adaptateur ou de metteur en scène. Enfin, parce que la manifestation extérieure de l'ésotérisme qu'ils pratiquent, à savoir les spectacles proposés par le metteur en scène Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. teinte leur travail d'œcuménisme (toutes les religions sont représentées) et de valeurs humanistes (rejet des préjugés raciaux et des jugements de valeur sur les hommes et leurs actes), les disciples bénéficient d'une aura de légitimité éthique auprès d'un public qui peut se reconnaître dans au moins une de ses valeurs. Parce que les disciples deviennent les dispensateurs d'actes symboliques, l'exercice du métier d'acteur au sein du TBN – C.I.C.T. leur permet d'acquérir un mandat moral et légal assimilable à celui du clergé d'une église.

En ce qui concerne les jeunes acteurs, les évolutions dans l'apprentissage du métier d'acteur en formation et auprès de metteurs en scène contemporains conduisent à augmenter l'autonomie de ceux-ci dans leur relation au metteur en scène tout en ne remettant pas en question le pouvoir décisionnel de ce dernier. En ne plaçant pas la formation sur le plan intellectuel et psychologique et en insistant sur un apprentissage technique visant à acquérir la maîtrise de leur corps comme outil de travail, les formations britanniques font du métier d'acteur un métier d'artisan prêt à consentir aux directives d'un metteur en scène, maître d'œuvre. Elles permettent également aux comédiens de se libérer de l'emprise intellectuelle et psychologique que peut exercer ce dernier. Le recours par les formations et les metteurs en scène contemporains à une définition des interactions théâtrales en termes de flux d'énergie rend, par ailleurs, des jeunes acteurs ayant expérimenté le ravissement de la représentation publique, sensibles à une interprétation en termes ésotériques de la relation au public. La parfaite maîtrise de toutes sortes de conventions esthétiques autorise les jeunes acteurs à se conformer plus aisément aux conventions d'organisation mises en place par Peter Brook comme par n'importe quel metteur en scène respectueux de leur personne et susceptible de

leur apporter la reconnaissance de leurs pairs et des spectateurs. Enfin, la souplesse et l'autonomie acquises dans des formations élitaires et auprès de metteurs en scènes réputés permettent à ces jeunes acteurs d'user d'une grande mobilité professionnelle et de leur prédisposition à la multiactivité afin de rechercher des statuts toujours meilleurs.

La particularité du TBN – C.I.C.T. est d'offrir, par ailleurs, une forme de consécration professionnelle suprême pour les acteurs noirs. Qu'ils soient disciples ou « croyants non pratiquants », le passage au C.I.C.T. permet une revalorisation de leur statut en ce qu'ils ont accès à des rôles qui, bien que reposant sur des emplois, ne sont pas définis par le critère de la couleur de peau et ce, dans des productions qui bénéficient de l'aura de leur metteur en scène ainsi que d'une reconnaissance internationale. La différence étant que la notoriété des disciples noirs s'est construite au travers du C.I.C.T. et de Peter Brook alors que celle des « croyants non pratiquants » noirs a souvent été amorcée, en particulier pour les acteurs britanniques, auprès d'autres metteurs en scène de théâtre soucieux d'exclure la couleur de peau des types des critères d'emploi (et plus généralement, de remettre en question les critères usuels sur lesquels sont fondés les emplois au théâtre). En acquérant la possibilité de vivre par procuration des situations d'ordinaire vécues au théâtre par des blancs, les acteurs noirs augmentent leur licence. Grâce à ce processus, ils obtiennent une licence égale à celle des acteurs blancs.

## **Chapitre III. Le PERSONNEL de RENFORT et la FABRICATION de L'OEUVRE**

### **Introduction**

Travaillant à la création et à la représentation d'une œuvre théâtrale aux côtés des acteurs, on trouve ce que les membres du monde du spectacle appellent « la Technique ». Comme nous l'avons vu dans l'introduction à l'analyse de l'organisation du travail, cette catégorie constitue l'un des trois pôles autour desquels les activités de production d'un spectacle sont traditionnellement scindées (« l'Artistique », « la Technique » et « l'Administratif »). Construite à partir d'une sphère de compétences liées à la maîtrise d'objets et d'outils, cette appellation recouvre un ensemble de personnes dont les activités sont, en fait, articulées afin de faciliter le travail des acteurs sur scène. Elle regroupe des individus comme les accessoiristes, les lingères, les habilleuses, les costumiers, les machinistes, les régisseurs (plateau, son, lumière et régie générale) et les directeurs techniques. Afin de décrire et d'analyser les personnes qui effectuent ces tâches, je reprendrai la dénomination choisie par Eleanor Lyon, à savoir « personnel de renfort<sup>419</sup> ». En soulignant la position périphérique (mais non secondaire) et non exposée au public de l'ensemble de ces personnes dans l'organisation du travail de production d'une œuvre théâtrale, cette appellation traduit, en effet, parfaitement leur relation au spectacle représenté sur scène et dans lequel les acteurs occupent toujours la place centrale<sup>420</sup>. Bien que, pour Eleanor Lyon, la catégorie du « personnel de renfort » inclue les metteurs

---

<sup>419</sup> Après avoir construit deux catégories principales décrivant le travail effectué dans la production théâtrale (celle d'interprète, « acting personnel », et celle de non-interprète, « non-acting personnel »), l'auteur recourt à la dénomination « personnel de renfort » (« support personnel »). In LYON, E., J., *Behind the Scenes : the Organization of Theatrical Production*, op. cit. p. 68.

<sup>420</sup> Bien qu'il trouve l'expression « personnel de renfort » indélicate en ce qu'elle connote une importance relative de cette catégorie de personnes, H. Becker souligne qu'elle exprime bien le point de vue généralement partagé dans le monde de l'art, à savoir que ceux qui font « le vrai travail » sont les artistes, tous les autres ont pour seule tâche de leur venir en aide. In BECKER, H., S., *les Mondes de l'art*, op. cit., p. 96-111 J'ajouterais qu'en dépit du mouvement constant de remise en question de ses conventions d'organisation du travail, aucun spectacle, n'a encore renversé le principe d'exposition qui consisterait à placer le travail technique au centre de la scène et à masquer le travail des acteurs. Si les « changements à vue » (le fait de ne pas cacher les modifications dans les costumes et les décors) sont aujourd'hui fréquents, je n'ai connaissance que d'un exemple très incomplet de ce type de renversement dans le rapport au travail sur scène et en coulisses. Dylan Trent décrit ainsi un exercice effectué dans le cadre d'un spectacle présenté par les élèves de la Royal Academy of Dramatic Arts. Avant de jouer sur scène, les acteurs commencent par montrer au public le travail technique qui permet d'obtenir certains effets de lumière et de son sur scène. Les acteurs se contentaient de jouer le rôle du personnel de renfort et il ne s'agissait pas d'exposer ce personnel, sur scène, dans une situation de travail ordinaire.

en scène et les producteurs, le pouvoir initiateur, décisionnel et hiérarchique ainsi que le degré d'exposition (bien que situé en-dehors de la scène) dont ceux-ci bénéficient, m'ont conduit à traiter de ces personnes séparément et en première partie<sup>421</sup>. Par ailleurs, et en complément des analyses d'E. Lyon et de H. Becker qui décrivent un autre niveau d'organisation (respectivement une typologie des compagnies théâtrales de Chicago ou les mondes de l'art en général) où les artistes s'opposent au personnel de renfort, l'étude d'une structure théâtrale unique permet de procéder à une catégorisation plus détaillée des participants à l'organisation du travail au sein d'un théâtre. Je ne considérerai donc pas le « personnel de renfort » comme une « catégorie résiduelle »<sup>422</sup> où pourraient être classées toutes les personnes prenant part à la production d'une œuvre théâtrale qui ne soient pas des interprètes, mais seulement comme la catégorie regroupant les personnes qui apportent une aide directe aux acteurs en répétition et en représentation, aide coordonnée par le metteur en scène.

Comme pour toute personne qui occupe un rôle au sein d'une institution, le personnel de renfort développe sa propre définition de son activité et de sa relation à l'œuvre. La vision qu'il porte sur sa contribution à l'œuvre théâtrale est, toutefois, dépendante de la relation entre les efforts qu'il fournit et ceux des acteurs et du metteur en scène, ainsi que du fait qu'ils travaillent en coulisses. La reconnaissance qui est faite aujourd'hui de la contribution du personnel de renfort aux œuvres dramatiques et cinématographiques par le biais de prix permet de faire sortir quelques membres du personnel de renfort de l'ombre. Toutefois, ce type d'exposition ne concerne qu'une petite poignée de personnes et l'ensemble des ouvriers et techniciens du spectacle reste perçu par le reste du monde auquel ils appartiennent comme un personnel interchangeable. Howard Becker remarquait à propos du personnel de renfort que ce caractère conduit même à une déshumanisation de ce personnel au profit de la continuité du service<sup>423</sup>.

Les premiers spectacles mis en scène par Peter Brook aux Bouffes du Nord se sont déroulés avec une participation très réduite du personnel technique. La « collaboration technique » parfois mentionnée lors des pièces inaugurant les saisons qui ont suivi la réouverture du théâtre (sur *Les Iks*, par exemple) se réduisant souvent à une ou deux personnes (régisseur et assistant). À partir de 1978, le metteur en scène fait appel à une personne supplémentaire pour la création de costumes et pour les éléments scéniques (ce poste étant parfois occupé par une

---

<sup>421</sup> Au Théâtre des Bouffes du Nord, les fonctions de directeur artistique se confondent avec celles de metteur en scène et celles de directeur administratif avec les fonctions de producteur.

<sup>422</sup> In BECKER, H., S., *les Mondes de l'art*, op. cit., p. 30

<sup>423</sup> In BECKER, H., S., *les Mondes de l'art*, op. cit., p. 96-111

personne différente). Ce n'est qu'en 1981, qu'une personne est engagée spécifiquement pour s'occuper des effets de lumière sur le spectacle (le terme alors utilisé est « éclairage »). Les effets de « son » étant principalement musicaux, les spectacles sont conçus avec la participation d'un musicien sur scène aux côtés des acteurs et non d'un personnel technique spécialisé qui constituerait et ferait fonctionner une bande-son préenregistrée. Ce n'est qu'à partir des années 1990, que le metteur en scène aura parfois recours à un technicien pour l'utilisation d'une bande-son avec effets sonores ou extraits musicaux. L'usage d'une habilleuse est également venu avec l'utilisation de costumes nécessitant des changements. Bien que ces modifications aient augmenté le nombre d'individus membres de la catégorie du personnel de renfort dans le fonctionnement du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., ceux-ci ont toujours été en nombre très restreint. L'observation de l'exploitation de spectacles distincts mis en scène aux Bouffes du Nord par Peter Brook lors de cinq saisons théâtrales consécutives (de 1999-2000 à 2003-2004) fait ainsi ressortir qu'en dépit de l'appartenance de cette entreprise théâtrale à la catégorie privilégiée des théâtres de renommée internationale, le C.I.C.T. conserve un fonctionnement à effectif réduit du point de vue du personnel technique. Alors que celui-ci est d'ordinaire supérieur en nombre au personnel traditionnellement défini comme « artistique » (metteur en scène, assistante à la mise en scène et acteurs), aux Bouffes du Nord, les ouvriers et techniciens du spectacle sont toujours en quantité inférieure ou égale aux artistes.

Du fait du petit nombre de personnes appartenant à cette catégorie, la division du travail devrait être moins poussée que dans des structures théâtrales requérant la présence d'un nombre très important de techniciens et d'ouvriers où la parcellisation du travail est extrême (l'Opéra de Paris ou la Comédie Française sont des exemples-types d'une division extrêmement hiérarchisée du travail technique compte tenu de l'importance numérique du personnel qui effectue ces tâches. Plus d'une cinquantaine de personnes au Français)

Que, d'une production à l'autre, ces personnes n'aient pas toujours été les mêmes est chose courante dans le monde du théâtre. En effet, la création d'une œuvre dramatique requiert d'ordinaire que des individus soient engagés individuellement pour accomplir des tâches de renfort et ce en fonction des besoins de chaque spectacle. Dans une structure théâtrale qui fait à la fois fonction de lieu d'accueil pour des spectacles invités et de troupe théâtrale, deux logiques se cumulent cependant. D'une part, la logique d'ordinaire mise en œuvre dans une salle de théâtre, à savoir un organisme dont l'objectif est d'assurer un fonctionnement continu quel que soit le projet artistique. D'autre part, celle traditionnellement utilisée par les compagnies théâtrales, c'est-à-dire la réalisation de projets artistiques sous la forme de

spectacles chaque fois différents, susceptibles de nécessiter un personnel de renfort distinct en fonction du projet développé. Ces deux entités regroupées en une seule (le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T.) impliquent-elles une distinction entre un personnel qui serait affecté au fonctionnement quotidien du théâtre et celui dont les tâches sont directement liées à la création et à la représentation d'un spectacle du metteur en scène et directeur artistique Peter Brook ? Comment le personnel de renfort participe-t-il à ces différents types de projets artistiques ? Observe-t-on l'existence d'un type de personnel associé au fonctionnement du théâtre et d'un autre type de personnel, rattaché au développement d'un spectacle spécifique ? En d'autres termes, l'objectif de continuité d'une entreprise théâtrale implique-il un personnel permanent ? Parallèlement, le caractère ponctuel d'une création théâtrale est-il synonyme d'embauche d'un personnel intermittent ? Comment ces formes d'affiliation influencent-elles l'implication du personnel de renfort dans l'exercice du métier ainsi que dans la constitution des carrières ? Quelles conséquences cela a-t-il sur la longévité de son association avec les autres personnes ? Telles sont les questions auxquelles il m'importe de répondre en détaillant les tâches effectuées, les parcours et points de vue exprimés par les membres de cette catégorie de personnel dans le cadre du Théâtre des Bouffes du Nord- C.I.C.T.

Afin de fournir des réponses à ces interrogations, j'ai étudié une douzaine de personnes membres du personnel de renfort au Théâtre des Bouffes du Nord. Celles-ci ont été observées lorsqu'elles effectuaient les tâches requises à l'exploitation d'un spectacle et jamais, pour les raisons énoncées en avant-propos, lors des répétitions. Dix d'entre elles ont, par ailleurs, fait l'objet d'un entretien formel extensif.

Nous verrons tout d'abord quelles sont les caractéristiques générales du groupe constitué par les membres du personnel de renfort. Je présenterai ensuite les modes d'organisation permettant d'assurer la continuité de l'emploi ainsi que la manière dont s'agence leur mobilité individuelle et professionnelle. J'analyserai, ensuite, la division du travail au Théâtre des Bouffes du Nord en dégagant dans un premier temps les modalités d'accès à l'emploi ainsi que les processus de stabilisation au sein de cette structure théâtrale. Mais surtout, je présenterai les règles du jeu telles qu'elles sont mises en places, respectées ou enfreintes dans le cadre de ce lieu de travail et ce que cela sous-entend du point de vue de la défense du statut et de l'implication des membres du personnel de renfort dans leur travail.

## **Section I. Techniciens et cadres, la division sexuée du travail de renfort**

### **I. Accès aux métiers et conditions générales de travail**

Au Théâtre des Bouffes du Nord, le groupe du personnel de renfort se distingue des autres membres du personnel par deux caractéristiques fortes. Tout d'abord, et comme dans l'ensemble des métiers dits « techniques », par une surreprésentation masculine<sup>424</sup>. En effet, avec deux représentantes, les femmes ne constituent qu'un cinquième de l'ensemble du personnel de renfort du Théâtre des Bouffes du Nord. Ensuite, les membres de ce groupe sont tous issus de la classe moyenne, deux d'entre eux appartenant à la classe moyenne supérieure (Simon Chénabi et Laurent Millet dont les parents sont membres de la catégorie socioprofessionnelle des « cadres et professions intellectuelles supérieures »). Près d'un tiers sont fils ou filles d'artisans, commerçants ou assimilés (N=3). Plus des deux tiers sont fils de cadres ou de personnes exerçant une profession intellectuelle supérieure (N=7). Par ailleurs et alors que le groupe des acteurs est extrêmement varié du point de vue des origines nationales, l'ensemble constitué par les membres du personnel de renfort est majoritairement composé de personnes de nationalité française. Du fait de la forte concentration de l'activité artistique sur la région parisienne<sup>425</sup>, on trouve toutefois, parmi eux, des personnes en provenance de différentes régions venues à Paris pour des raisons professionnelles. La répartition du personnel en termes d'âge se concentre sur deux classes d'âge. En dehors de deux personnes appartenant à la tranche d'âge des 55-64 ans, le reste des membres du groupe se situe principalement dans les catégories cumulées des 25-44 ans. Seul un technicien appartient, de par son âge, à la tranche des 45-54 ans. Avec plus de 50% de ses membres âgés de moins de 35 ans au moment de l'étude, le groupe du personnel de renfort employé au Théâtre des Bouffes du Nord présente donc sensiblement les mêmes caractéristiques que l'ensemble des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles<sup>426</sup>. Bien que tous les niveaux de

---

<sup>424</sup> Une note de l'Observatoire de l'emploi culturel et portant sur la période allant de 1987 et 2001, souligne cette domination des effectifs masculins parmi les techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles. 64% des personnels de statut « technicien » sont des hommes. La proportion est de 69% chez les cadres et de 89% chez les ouvriers. « Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et du spectacle vivant », Ministère de la culture et de la Communication, Direction des Études et de la Prospective, Série « Données de cadrage », n° 34, octobre 2004, 49 p.

<sup>425</sup> L'Île-de-France représente plus de 70% de l'offre d'emploi des secteurs de l'audiovisuel et des spectacles, « Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et du spectacle vivant », *idem*.

<sup>426</sup> Les statistiques nationales de la DEP soulignent la jeunesse de ce groupe professionnel avec 66% de personnes âgées de moins de 35 ans.



diplômes soient représentés dans ce groupe (sans diplôme : N=2 ; CAP : N=2 ; BEP : N=1 ; BAC : N=2 ; BTS : N=1 ; DEA : N=1, DNI<sup>427</sup> : N=1), la répartition des diplômes suit les groupes d'âge représentés. Ainsi les plus anciens sont globalement les moins diplômés (aucun diplôme pour les deux représentants de la classe d'âge des 55-64 ans), CAP et BEP pour les membres du personnel de renfort dont les âges sont compris entre 40 et 50 ans. BAC, BTS, DEA et diplôme d'Ingénieur pour les techniciens situés dans la tranche d'âge des 25-40 ans. Ceci s'explique par l'absence d'offre de formation spécifique pour les métiers techniques du théâtre jusqu'à une époque récente mais aussi par l'absence d'offre de formation diplômantes autre que les CAP aux enfants de ces générations sortis de l'enseignement général. Le tableau révèle également qu'en dépit du développement d'une offre de formation spécialisée à destination, dans un premier temps des métiers techniques, puis des métiers techniques du spectacle et de l'audiovisuel, l'apprentissage se fait avant tout par la pratique. Seuls deux membres du personnel de renfort, âgés tous deux de 33 ans ont bénéficié d'une formation initiale spécialisée (BTS ou diplôme de deuxième cycle de cinéma).

---

<sup>427</sup> Diplôme national d'ingénieur.

Données sociodémographiques des ouvriers et techniciens du TBN  
(par âge croissant)

Nom	Date de naissance	Lieu de naissance	Profession du père Nomenclature INSEE niveau 2	Profession de la mère Nomenclature INSEE niveau 2	Diplôme	Formation
Amin Kissoum	1940	Maroc	Artisan (Maçon)	Inactive	Sans	Pratique
Pierre-Louis Jatte	1945	France	Profession intellectuelle et artistique (Ingénieur)	Inactive	Sans	Pratique
Pascal Laville	1958	Maroc	Profession libérale (Expert-comptable)	Inactive	BEP électricité	Pratique
Isabelle Nardi	1964	France	Artisan (chauffagiste)	Employée administrative d'entreprise (comptable)	CAP broderie	Pratique (stage ANPE)
Katia Ploevéc	1965	France	Commerçant (Boucher)	Inactive	CAP couture floue	Pratique (stage ANPE)
Bertrand Maugier	1971	France	Profession libérale (Médecin)	Profession libérale (Médecin)	DEA	Pratique
Laurent Millet	1972	France	Profession intellectuelle et artistique (Régisseur)	Profession intellectuelle et artistique (Maître de ballet)	Ingénieur (Bac+5)	Louis Lumière
Frédéric Haler	1972	France	Cadre de la fonction publique (directeur de centre social)	Employée	BTS cinéma diplôme niveau III	CFPTS
Ludovic Salz	1973	France	Cadre (Service commercial EDF)	Profession intellectuelle (professeur d'anglais)	BAC diplôme niveau III	Pratique+CFPTS
Simon Chénabi	1977	France	Profession intellectuelle et artistique (Comédien)	Profession intellectuelle et artistique (Comédienne)	BAC	Pratique+Ecole américaine de musique

L'analyse détaillée des parcours qui ont conduit à la constitution de ce tableau, mais surtout, le recueil d'informations sur les métiers effectués par les différents membres du personnel de

renfort permet de dégager certaines grandes caractéristiques concernant la définition de ces métiers, les modes d'accès à un groupe professionnel et leur situation les uns par rapport aux autres. À partir de ces caractéristiques, il est possible d'examiner les formes de coopération qui permettent d'assurer la continuité de l'emploi recherchée dans toute activité professionnelle et de tenter de définir les règles qui prévalent à la mobilité professionnelle.

### **A. Sexe et statuts**

Comme dans l'ensemble des structures théâtrales, la catégorie indigène du personnel dit « technique » recouvre une double distinction de statut. L'ensemble comporte deux groupes de personnes différenciées par leur degré de qualification (diplôme ou expérience), des moins qualifiées (les ouvriers) aux plus qualifiées (les techniciens et les cadres technico-artistiques)<sup>428</sup>. Au-delà de cette première scission hiérarchique, le monde du spectacle a élaboré une seconde division, expression du degré d'appartenance de cette catégorie de personnel à l'organisation dans laquelle elle travaille. Il s'agit des statuts de personnel permanent, embauché sur CDI et de personnel intermittent, employé sur CDD. À cela s'ajoute le fait que, au sein d'une entreprise de production dramatique comme un théâtre, les formes d'organisation du travail technique sont fortement dépendantes d'éléments quantitatifs. Ainsi, plus la structure théâtrale est importante (en termes de quantité de spectateurs accueillis et de durée de fonctionnement sur une saison), plus le nombre de personnes appartenant à la catégorie du personnel de renfort sera grand et plus la division du travail sera poussée entre des groupes professionnels très hiérarchisés. La convention établie au sein du monde du théâtre est que les tâches d'encadrement liées au fonctionnement général d'un théâtre et qui ressortissent au faisceau de tâche des directeurs techniques et régisseurs généraux à savoir, de personnes ayant le statut de technicien, vont de pair avec l'attribution d'un contrat à durée indéterminée, synonyme d'emploi permanent. En revanche, et en dépit de leurs fonctions d'encadrement, les positions de régisseur plateau ou de régisseur lumière ou son, occupées par d'autres techniciens sont rarement associées à l'obtention d'un contrat permanent. La tradition est de faire varier cet ensemble de personnel en fonction du spectacle créé et donc de lui attribuer un statut de personnel intermittent participant à des équipes *ad hoc*. Quant aux ouvriers (machinistes et lingères, par exemple) et techniciens (électriciens, accessoiristes, habilleuses ou costumiers, par exemple) ils cumulent position hiérarchique subalterne et bas

---

<sup>428</sup> L'ensemble de ces appellations est repris de la classification des PCS de l'INSEE que je développerai plus loin.

statut du fait de leur contrat temporaire. Du point de vue de l'organisation du travail, le Théâtre des Bouffes du Nord n'échappe pas, globalement, à la convention qui veut que la hiérarchie des statuts corresponde à des titres et à des contrats différents. De façon tout à fait classique, le théâtre emploie un directeur technique à titre permanent et un groupe à géométrie relativement variable de techniciens et d'ouvriers à titre intermittent (des régisseurs spécialisés et une habilleuse). Cependant, deux membres du personnel technique bénéficient d'un statut de personnel permanent en dépit de leur appartenance à une spécialité dont le faisceau de tâches ne comprend traditionnellement pas l'encadrement général du théâtre. Il s'agit du régisseur lumière et du responsable de l'entretien (titre créé sur mesure pour un membre du personnel de renfort, et sur lequel nous reviendrons ultérieurement).

Deux raisons principales expliquent la petitesse de ce groupe. Tout d'abord, du fait de la configuration de la salle et de l'absence de cintre<sup>429</sup>, de plan<sup>430</sup> et de dessous<sup>431</sup> et des machines qui d'ordinaire s'y trouvent, le Théâtre des Bouffes du Nord, ne requiert presque pas de personnel pour exécuter les tâches de manipulation d'équipements techniques (hormis les projecteurs et enceintes éventuelles). Rares sont les salles de représentation théâtrale qui rejettent si radicalement la machinerie. À Paris, la Cartoucherie de Vincennes représente le seul autre lieu de ce genre. Par ailleurs, en raison des choix esthétiques du metteur en scène et directeur artistique du théâtre, l'absence de décors conséquents nécessite peu de personnel pour le montage des installations scéniques. Le théâtre embauchant deux ou trois personnes supplémentaires lorsque le montage des décors des spectacles invités le requièrent. Ce sont alors des contrats de monteuses, c'est-à-dire un statut « ouvrier ». À ces caractéristiques s'ajoutent le fait que, bien que la fonction de directeur technique ait été assurée de façon passagère par une femme, l'organisation du travail technique au sein du Théâtre des Bouffes du Nord correspond à une division sexuée du travail puisque les statuts les plus bas sont occupés par des femmes (les habilleuses et lingères reçoivent le plus faible taux de rémunération de l'ensemble du groupe) et les statuts les plus élevés (directeur technique, régisseurs) sont, principalement, l'apanage des hommes. Cette présentation formelle des statuts ne rend toutefois pas compte ni de la variété des tâches effectuées par les titulaires de

---

<sup>429</sup> Cintre : ensemble des équipements de machinerie destinés à permettre les apparitions, enlèvements et disparitions de décors ou d'acteurs dans un spectacle et situés au-dessus de la scène (grill, tambour, moufle pendante, passerelle de charge, passerelle de service, passerelle de commande, pont-volant, mur du cadre de scène, rideau de fer, pont-lumière et herse).

<sup>430</sup> Plan : ensemble des trappes situées à l'avant et à l'arrière du plateau (rue et trappes, fausse-rue et trapillons, trappe d'apparition, trappe à tiroir, costière).

<sup>431</sup> Dessous : ensemble des machines situées sous le plateau actionnant les trappes et soutenant le plateau (chariot de costière, 1<sup>er</sup> dessous, potelets, plancher du dessous, entretoise, poteau, sablière, semelle, crochet et contrepoids de la trappe d'apparition).

ces appellations officielles, ni des processus d'accès aux postes ainsi définis. Le groupe du personnel de renfort observé n'ayant pas compté de personnel de statut « ouvrier » au TBN, je ne traiterai que des techniciens et des cadres. Les premiers sont représentés par les habilleuses, les seconds par le reste des membres du groupe. Voyons, à présent, les faisceaux de tâches que recouvrent conventionnellement les dénominations en vigueur dans le monde du théâtre avant de détailler les types de parcours professionnels qui conduisent à l'exercice de ces tâches.

### **a. Les habilleuses**

Rangées sous la rubrique *637c.* des PCS, les habilleuses sont, au regard de la classification officielle et au même titre que les costumiers, des techniciennes appartenant à la catégorie des « ouvriers et techniciens des spectacles vivants et audiovisuels ». La définition de l'INSEE souligne le caractère technique des métiers exercés acquis au travers d'une qualification et qui sont « spécifiques de la production des spectacles vivants et audiovisuels, mais pouvant mettre en œuvre des compétences relevant d'autres secteurs ». Elle met également en exergue l'exclusion de ces métiers du domaine de la création et des charges d'encadrement en dépit de la « haute qualité » du travail mis en œuvre<sup>432</sup>. Je soulignerai, en outre, que l'emploi du nom commun au féminin « habilleuse » dénote la prégnance d'une population féminine au sein de ce métier. De fait, les hommes habilleurs sont extrêmement minoritaires et tendent à se concentrer dans le métier de costumier, qui, bien qu'il ne recouvre pas toujours un faisceau de tâches différent, est doté d'une valeur symbolique plus positive car plus directement rattaché à la notion de création de costumes (cette tâche correspondant officiellement à la catégorie des cadres « créateurs de costumes »). Et de fait, les habilleuses sont cette catégorie de personnes qui traitent des costumes mais qui ne participent pas à leur conception ou à leur élaboration. Si elles ont un contact direct avec les acteurs, elles sont d'ordinaire en bout de la hiérarchie décisionnelle, c'est-à-dire, par ordre croissant d'importance : sous les ordres du costumier, lui-même sous les ordres du chef décorateur ou scénographe ; le metteur en scène se trouvant au sommet de la pyramide.

Isabelle et Katia sont « habilleuses », ce qui veut dire que leur métier consiste à, lors des répétitions et des représentations, aider les comédiens et comédiennes à s'habiller et à prendre soin de leurs costumes. L'habillage est bien le cœur du faisceau de tâches accomplies par cette

---

<sup>432</sup> D'après la nomenclature de l'INSEE des Professions et Catégories Socioprofessionnelles (PCS-2003). <http://www.insee.fr>

catégorie de personnel de renfort, mais ne constitue, comme nous allons le voir, qu'une partie des activités. L'habillage est une relation de service personnalisé au sens dégagé par Erving Goffman, c'est-à-dire « une aide désirée par celui qui la reçoit » et qui implique que ceux qui dispensent le service « entrent directement et personnellement en communication avec chacun de leurs sujets alors qu'aucun lien ne les unit à eux »<sup>433</sup>. La dénomination choisie au sein du monde du spectacle pour parler de cette catégorie de personnel procède donc, à l'instar de la catégorie des opérateurs de l'industrie décrite par Cédric Lomba, d'une naturalisation<sup>434</sup>. Pendant la représentation, les habilleuses sont extrêmement sollicitées. Elles ont la charge de plusieurs comédiens et doivent veiller à leur apporter une aide rapide, précise et délicate dans l'habillage sans les brusquer ni les blesser. Elles doivent maîtriser les contraintes de temps liées aux mouvements des acteurs vers la scène et hors de celle-ci et s'adapter à la fois à leur temps de passage en coulisse et à leur localisation (« à cour » ou « à jardin »). Afin de pouvoir apporter une aide à tous les interprètes qui en ont besoin, les habilleuses doivent être extrêmement mobiles. De plus, il leur faut anticiper leurs interventions auprès des comédiens afin de perdre le moins de temps possible entre des tâches différentes, effectuées à différents endroits et auprès de personnes différentes. Les habilleuses doivent aussi s'adapter aux caractéristiques physiques des comédiens et comédiennes (taille, chevelure, par exemple) et surtout à la manière dont ils se comportent avec elles. Outre l'effort de concentration que ces contraintes imposent, les habilleuses doivent ainsi être capable d'être à l'écoute des comédiens et d'entretenir une conversation. Une fois que les moments et les temps de passage en loge ou en coulisses sont fixés lors des répétitions, les habilleuses établissent une « conduite »<sup>435</sup> qui leur permet, lors des premières représentations, de veiller à ne rien oublier des différentes tâches à accomplir dans des laps de temps très courts. La description qui suit offre des clichés instantanés d'une partie de travail effectué lors d'une représentation aux Bouffes du Nord, située après plusieurs mois de tournée du spectacle *Le Costume*. Katia, âgée de 36 ans a été recrutée comme habilleuse pour la tournée de ce spectacle ainsi que sa reprise au sein du Théâtre des Bouffes du Nord.

---

<sup>433</sup> La similitude avec les employés de maison est à restreindre au personnel de type femme de chambre, camériste, valet de pied car pour reprendre la typologie de Goffman les employés de maison, au sens large, ou les femmes de ménage ne travaillent pas pour un public mais pour une personne (la patronne) et les secondes « n'ont aucune relation directe ou suivie avec ceux qui marchent sur le parquet ». in GOFFMAN, E., *Asiles, étude sur la condition sociale des malades mentaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1968 (1961), 447 p., pp. 378-380.

<sup>434</sup> LOMBA, C., « Distinguer un ouvrier d'un employé dans l'industrie : naturalisation et négociation des classifications », *Sociétés Contemporaines*, 2004 (54), pp. 35-53.

<sup>435</sup> Récapitulatif chronologique des différentes tâches et temps nécessaire correspondant.

Katia a pris le gilet de Soumaoro et l'a mis sur son épaule. Soumaoro revient. Il pose son chapeau sur la tête de Katia qui s'en amuse. Elle l'aide à enfiler le gilet. Soumaoro lui demande comment s'est passé le rendez-vous avec son père. Katia lui répond qu'ils ont bien parlé. Soumaoro entre dans sa loge. Katia lui rappelle qu'il doit attacher ses lacets puis, va chercher le peignoir de Naomi. Soumaoro retourne sur scène. Naomi entre et Katia l'aide à enfiler son peignoir avant qu'elle ne regagne la scène. Katia passe à cour. Elle aide Soumaoro à retirer son imperméable et son chapeau. Reprenant le fil de la conversation là où ils l'avaient laissé, il lui dit « C'est bien que vous ayez parlé d'autre chose que du spectacle avec ton père ». Elle revient à jardin, dépose l'imperméable sur un portant dans la loge du bas et met le chapeau sur une table de la loge rapide. Katia prépare les vêtements puis elle éponge le visage et le torse de Louis qui vient de quitter le plateau. Katia repart dans le couloir circulaire et revient avec des bouteilles d'eau qu'elle a marquées au nom de chacun des comédiens. Lionel enfle un pantalon, des chaussettes et un polo. Katia ajuste ce dernier aux épaules de l'acteur. Puis, Lionel s'assoit et attend. Katia suspend une chemise à carreaux sur son cintre au portant situé dans le couloir. Elle prend le plastron. Louis sort de scène. Elle l'aide à ôter son veston, l'éponge et l'aide à le remettre. Katia passe à cour avec à son bras la chemise à carreaux. Dans la loge rapide, Soumaoro danse. Lionel entre et Soumaoro l'aide à retirer son polo pendant que Katia prépare le blouson et la casquette qu'il doit enfiler ensuite. Naomi revient et Katia l'aide à ôter son peignoir. Elle court à jardin pour aider Soumaoro à mettre son plastron ainsi que le gilet de pasteur. Elle lui raconte son dégât des eaux et lui dit ce qu'elle pense en être la raison. Soumaoro acquiesce puis entre dans sa loge. Il va réparer sa nouvelle guitare. Il fait quelques accords. Katia descend et commence à préparer les vêtements pour le nettoyage.

*Notes d'observation, 4 avril 2001*

L'ensemble des actions menées à bien par les habilleuses ne se réduit pas uniquement à l'aide apportée aux comédiens lorsqu'ils revêtent ou ôtent leurs costumes. Les tâches de l'habilleuse englobent toutes une série de mesures visant à faciliter le plus possible les changements vestimentaires mais aussi tout agissement des acteurs lors de leurs passages en coulisses. La plupart des actions ainsi effectuées et directement liées à ce qui constitue le cœur du faisceau de tâches qui leur est attribué servent à accélérer l'habillage et à éviter que les acteurs ne commettent des erreurs dues au rythme rapide imposé. Isabelle travaille aux Bouffes du Nord en tant qu'habilleuse sur les spectacles de Peter Brook depuis 1989. La manière dont elle m'introduit aux tâches qu'elle effectue souligne le fait qu'elle conçoive principalement son métier comme garant du bon déroulement du travail effectué par les acteurs.

Isabelle vient installer les costumes, chapeaux et accessoires. Elle me dit faire toujours les mêmes gestes et ranger elle-même les objets pour ne rien oublier et toujours replacer costumes et accessoires au même endroit pour ne pas déstabiliser les comédiens. Les vêtements sont suspendus à des cintres en plastique afin d'éviter le bruit contre le portant métallique. Elle défait certains boutons de chemise et m'apprend qu'elle a collé les languettes des chaussures et remplacé les lacets par des élastiques ronds pour que les comédiens puissent enfiler et ôter rapidement leurs chaussures.

*Notes d'observation, 7 janvier 2000*

Isabelle procède ainsi à un rituel qu'elle a appris auprès d'autres habilleuses et qui lui permet de l'assurer contre les risques du métier. Ce comportement illustre les propos de E.C. Hughes qui souligne que, à tous les niveaux de la hiérarchie d'emploi, sauf au sommet, les individus procèdent à ce type de rationalisation courante et valorisante. En reprenant l'expression qu'il a choisi pour traduire cette attitude, on peut dire qu'en « dramatisant leur travail » les habilleuses affichent le fait qu'elles protègent les acteurs contre leurs propres erreurs<sup>436</sup>. Et de fait les habilleuses voient souvent les acteurs comme des individus insouciantes et peu à même de se prendre en charge alors même que la plupart des acteurs ne mentionnent même pas l'aide apportée par les habilleuses pendant le spectacle lorsqu'ils sont conduits à parler du personnel de renfort.

Les deux exemples précités illustrent, par ailleurs, le fait que le travail des habilleuses ne corresponde pas toujours à des tâches techniques et qu'il s'effectue sur un territoire commun au faisceau de tâches effectuées par les acteurs. Sur ce spectacle, en l'occurrence, aucun des costumes utilisés ne requérait de manipulation spécifique qu'un acteur n'ait pu faire seul. De ce fait, un même type de vêtement pouvait être mis tantôt par un comédien seul, tantôt par un comédien aidé d'une habilleuse. En autorisant une juxtaposition de mouvements (ceux de l'habilleuse et ceux de l'acteur ou actrice), la présence de l'habilleuse permet alors avant tout d'augmenter les possibilités de changement de costumes ce qui influe directement sur l'esthétique du spectacle. Outre le rythme plus rapide que des modifications de costumes effectués avec l'aide d'une habilleuse autorisent, la présence de Katia ou d'Isabelle décharge les acteurs d'une tâche qui, bien qu'elle ne soit pas toujours définie dans le monde du théâtre professionnel comme n'étant pas de leur ressort, n'est pas une tâche noble de l'art du comédien. Si, au théâtre en général, le maquillage est une activité menée à bien par les comédiens eux-mêmes, y compris dans les plus grandes institutions comme la Comédie-

---

<sup>436</sup> HUGHES, E., C., *Le regard sociologique, op. cit.*, p. 94.



Française<sup>437</sup>, l'habillage est fonction de l'importance de l'organisation. Un petit théâtre dont le budget est restreint ne bénéficiera pas d'une habilleuse. Les comédiens profiteront, au mieux, de l'aide de la personne qui aura réalisé les costumes (dans les petites compagnies, le décorateur ou la décoratrice chargé(e) des costumes), soit ils devront se débrouiller seuls, soit s'entraider. Seul l'usage de costumes ayant requis une fabrication longue et coûteuse et nécessitant parfois une manipulation spécifique imposera la présence d'un personnel spécialisé. L'habillage est donc un luxe réservé aux entreprises théâtrales prestigieuses ce qui explique que les habilleuses du Théâtre des Bouffes du Nord ne puissent comparer leur travail qu'avec celui effectué dans des lieux tels que la Comédie-Française ou des scènes nationales et des CDN. À l'instar du vendeur ou de la vendeuse de prêt-à-porter de luxe décrit par H. Péretz, l'habilleuse, par le service individualisé qu'elle apporte auprès d'un acteur, est donc synonyme de luxe et de privilège<sup>438</sup>. La manière dont les habilleuses distribuent leur aide à l'habillage au sein de l'équipe des acteurs dépend alors de l'importance du comédien dans la pièce et au sein du théâtre. Soumaoro tient l'un des rôles principaux dans le spectacle, toutefois, il n'est pas le protagoniste. L'attention supérieure dont il bénéficie est davantage due à son âge et à son expérience plus élevés en regard du reste des acteurs de la troupe. Il convient de noter que lorsqu'il joue dans un spectacle où il est entouré de disciples du même âge, voire plus âgés que lui, Soumaoro bénéficie d'une attention égale aux autres comédiens. Sur le spectacle *Le Costume*, l'acteur qui bénéficiait le moins des gestes d'attention prodigués par l'habilleuse était Lionel dont le rôle était également le moins important dans la pièce bien qu'il implique une grande quantité de changements de costumes. La place occupée par l'habilleuse est alors comparable à celle d'une domestique dans une maison de maître qui dispense un nombre de soins proportionnels au rang des occupants.

Comme pour toute l'équipe des acteurs et techniciens, le travail des habilleuses s'inscrit dans la durée et dans la répétition. Il comporte alors également les tâches liées à l'entretien des costumes. Sous un vocable unique, cette activité regroupe le nettoyage, le repassage et le raccommodage<sup>439</sup>.

---

<sup>437</sup> C'est ce que l'on peut voir dans le documentaire réalisé sur cette institution par F. Wiseman. In WISEMAN, F., *La Comédie-Française ou L'amour Joué*, op. cit..

<sup>438</sup> PERETZ, H., « Le vendeur, la vendeuse et leur cliente », *Revue française de sociologie*, XXXIII, 1992, pp. 49-72.

<sup>439</sup> L'extrême parcellisation de l'organisation du travail dans les grandes structures prestigieuses comme la Comédie française ou l'Opéra Bastille conduit à ce que ces tâches soient assurées par des personnes embauchées spécifiquement : laveuse, repasseuse, raccommodeuse. J'ajouterai que la naturalisation automatique de ces tâches subalternes est un des signes de leur position dans la hiérarchie.

J'accompagne Isabelle au sous-sol où se trouve, tout au fond d'un couloir de desserte, une buanderie équipée d'une machine à laver d'un sèche-linge, d'une table à repasser, d'un fer, d'une panier et de fils auxquels sont suspendus les vêtements des comédiens pour le spectacle. Isabelle sort les vêtements du sèche-linge.

Certaines chemises et le linge de corps sont lavés tous les jours. Isabelle remet les vêtements encore humides dans le sèche-linge et commence à repasser.

*Notes d'observation, 19 janvier 2000*

Lorsqu'elles parlent de leur travail, les habilleuses laissent transparaître le fait que le traitement des costumes et les tâches effectuées varie selon la nature du costume mais aussi, du corps qui les portent ainsi que selon la manière dont ils sont utilisés. Forte de son expérience d'habilleuse dans différents secteurs du monde du spectacle, Katia s'est construite une typologie des tâches qu'elles requièrent. Derrière les portraits dessinés à grands traits qu'elle dresse de ces différentes activités, on perçoit surtout le statut accordé à l'habilleuse dans chacune de ces situations de travail et la définition que celle-ci a de sa place toujours subalterne à la fois à l'égard de ceux qu'elle habille mais à l'égard des autres membres du personnel de renfort.

Entre, le théâtre, la danse, les défilés de mode, le cinéma, j'ai appris plein de choses. À chaque fois, c'est un métier différent. Les défilés, c'est très speed. Ce sont des manipulations très délicates. Il faut que ça soit parfait. Pour les femmes, il y a beaucoup de superposition de tissus fragiles. J'adore ça. Le cinéma, il y a une relation avec la maquilleuse qui est beaucoup plus proche. Il faut faire attention aux raccords [entre deux scènes]. Il faut une mémoire visuelle. Il faut faire équipe très serrée avec la scripte. Quand ça ne passe pas, c'est hard. Il faut trouver sa place. On dérange tout le temps et pourtant il faut être là. Si on n'est pas là, on se fait engueuler. Il faut toujours trouver le moment adéquat entre deux prises où on peut... Il faut savoir s'imposer avec une grande discrétion. Et ça, c'est très difficile parce comme, il n'y a pas de respect. La danse, c'est encore autre chose. Il y a les tutus qui ne se manipulent pas de la même façon que d'autres costumes. Et puis, un danseur, ça n'a pas les mêmes exigences qu'un comédien. On n'a pas la même place. Ce sont des gens qui transpirent. Qui sont dans un effort physique intense. Ils ne parlent pas les danseurs. Un comédien, il va te parler. Ça change tout le temps. On ne peut pas lacer de la même manière le corset d'une choriste ou d'une comédienne. Et c'est pas elles qui vont te le dire. Ça, c'est clair ! C'est une question de feeling et de compréhension rapide des choses.

La position inférieure des habilleuses dans la hiérarchie des personnes qui travaillent à l'élaboration et à la représentation d'un spectacle est matérialisée par le très faible degré de considération, voire le mépris dont font preuve certains interprètes dont elles s'occupent pour le travail qu'elles effectuent. La violence verbale de certaines interactions ou l'absence totale de communication langagière dont Katia rend compte ici, même dans les situations où celle-ci serait totalement nécessaire pour guider l'accomplissement de certaines tâches en est la traduction. Pour les habilleuses le mépris pour leur rôle grandit avec la taille de la structure au sein de laquelle elles sont employées et selon le genre de spectacle (soit par ordre décroissant de mépris : opéra, danse, cinéma, et théâtre). Cet exemple permet de percevoir également que les costumes sont dotés d'une valeur symbolique liée à leur création (conditions de réalisation, matériaux utilisés). Plus un vêtement aura nécessité de travail et de tissus précieux, plus il sera rare et plus il sera respecté par les interprètes et fera l'objet de soins attentifs de la part des habilleuses. Le costume est un élément-clef de l'identité du spectacle et des personnages sur scène. Les vêtements sont conçus pour ancrer l'action dans une période (les costumes trois-pièces et chapeaux et les robes fleuries taillées en biais des années 1950, par exemple), à une culture (les boubous des pays d'Afrique de l'Ouest), à un contexte de travail (les blouses de médecins) et donner une identité vestimentaire<sup>440</sup> à leurs porteurs (couple de trentenaires appartenant à la classe moyenne noire sud-africaine ; vieux sage des falaises de Bandiagara ; sexagénaires de la classe moyenne atteints de dysfonctionnements du cerveau). Or, si la valeur symbolique du costume requiert une compétence technique proportionnelle à l'élaboration du vêtement, elle n'engendre pas un degré de respect correspondant pour la personne qui en a la charge. Ce n'est pas parce qu'un costume est sophistiqué et demande des manipulations techniques que l'habilleuse sera plus respectée par l'interprète qui le porte. Le statut des habilleuses repose surtout sur le fait que la manipulation des costumes portés sur scène par les interprètes implique une certaine intimité avec ceux-ci en particulier un contact de l'habilleuse avec leur corps. Celui-ci peut être soit direct lors de l'habillage et du déshabillage, soit indirect au travers des empreintes odorantes. La difficulté de ce type de relation avec l'intimité des acteurs se manifeste principalement dans l'insistance des habilleuses à faire état de leur gêne face à la transpiration et aux odeurs des interprètes (les danseurs, en particulier). De plus, on oublie souvent qu'un costume n'est pas qu'un élément extérieur mais inclue parfois, aussi, du linge de corps. La manipulation de ce type de

---

<sup>440</sup> Je reprends, ici, cette notion au sens dégagé par Henri Péretz à savoir « la tenue par laquelle un individu se présente aux autres et par laquelle il exprime, à la fois ses caractéristiques sociales et personnelles, ainsi que son adhésion à des normes collectives sans cesse renouvelées ». In PERETZ, H., op. cit.

vêtement constitue alors une tâche dévalorisante en ce qu'elle combine le rapport à des parties intimes du corps des acteurs et des actrices et l'action dégradante et humiliante d'avoir à s'occuper du linge sale d'autrui. Derrière une analyse de son attitude à l'égard de cette tâche toute empreinte de psychologie, dans ses propos, Isabelle souligne la conscience qu'elle a d'occuper un bas statut. Celui-ci est lié à la situation d'infériorité dans laquelle la place le traitement du linge sale, qui plus est du linge de corps d'autres personnes, tâche conventionnellement associée à un travail de domestique.

Il n'y a pas longtemps, j'ai pris conscience que la façon dont les gens me considèrent dépend de celle dont moi-même je me considère. J'ai compris que si je prenais le linge sale dans une panière, c'est que je ne voulais pas toucher à l'intimité des autres. Mais ce n'est pas parce je prends des chaussettes sales que je suis dans une position subalterne. Que je suis une soubrette.

*Propos en situation, 19 janvier 2000*

Au travers de cet exemple, on voit donc, que pour les habilleuses, la valeur symbolique d'un vêtement agit sur la définition qu'elles ont de leur statut mais aussi sur la manière dont elles pensent que les acteurs les voient. La manipulation de linge sale constitue le « sale boulot » laissé par les comédiens aux habilleuses. D'ailleurs, lorsque les moyens financiers du théâtre le permettent, les habilleuses demandent à pouvoir être aidées d'une lingère pour prendre en charge cette tâche. Leur situation est en cela comparable au fait, pour le gardien d'immeuble, d'avoir à accomplir la tâche physiquement repoussante de l'enlèvement des ordures et d'être, par là même, directement au contact des détritrus<sup>441</sup>. Les habilleuses ont donc, dans l'ensemble des activités que couvrent leur métier, des tâches qui contribuent à déprécier davantage un métier déjà fortement dévalorisé du fait du faible niveau de qualification requis, de la faiblesse des salaires, de son exercice par une population presque exclusivement féminine<sup>442</sup> et des endroits confinés ou reclus du théâtre associés à l'exercice de ces métiers. La vision qu'elles ont de leur statut, la perception qu'elles développent du regard méprisant des acteurs à leur égard, alliées à l'idée que, par leur travail, elles protègent les acteurs et actrices de leurs propres erreurs, conduit les habilleuses à considérer ces derniers comme irresponsables. De

---

<sup>441</sup> La situation des gardiens d'immeuble et, en particulier, leur difficulté à accepter un bas statut lié à la manipulation des déchets en dépit de la perception de revenus relativement élevés a fait l'objet d'une enquête conduite par R. Gold auprès de membres de cette catégorie professionnelle et fondée sur 37 entretiens approfondis. In GOLD, R., « Janitors versus Tenants : A Status-Income Dilemma », *American journal of Sociology*, LVII-5 (March 1952), pp. 486-493.

<sup>442</sup> Les habilleuses et lingères sont le groupe professionnel doté de l'indice le plus bas de salaire dans la grille des ouvriers et techniciens des spectacles.

leur côté, les comédiens et comédiennes manifestent souvent une absence totale d'intérêt à l'égard des habilleuses. En dépit du fait qu'elles soient les personnes avec lesquelles ils interagissent le plus fréquemment en représentation en-dehors de leurs partenaires de jeu, ils ne les perçoivent que comme un membre anonyme d'un personnel technique considéré comme une entité.

### **b. Le directeur technique et les régisseurs**

Les directeurs techniques, régisseurs généraux, régisseurs plateau, régisseurs lumière et régisseurs son sont tous classés sous la rubrique 353c de la Nomenclature de l'INSEE. Ce sont des « cadres artistiques et technico-artistiques de la réalisation de l'audiovisuel et des spectacles ». Ils sont généralement salariés et exercent des responsabilités d'encadrement ou présentant une qualification technique confirmée. Bien qu'ils interviennent dans la réalisation des spectacles dramatiques et même si leur production ou leur activité est susceptible d'exercer une grande influence sur la qualité du produit présenté, ils n'exercent pas de tâche de direction d'ensemble quant à cette réalisation et travaillent le plus souvent en fonction de directives données par les metteurs en scène<sup>443</sup>. Les statistiques nationales n'indiquent pas de féminisation croissante depuis 1996 et l'encadrement technique reste à forte domination masculine.

Dans le monde du spectacle, les directeurs techniques sont par convention les personnes attachées au fonctionnement matériel d'une salle de spectacle. Ils ont la charge d'organiser et de superviser les tâches d'entretien de la structure et des équipements spécifiques du lieu (état du bâtiment, des infrastructures d'accueil des acteurs et du public, de la machinerie et du matériel technique).

L'ensemble de ces tâches tient d'ordinaire les directeurs techniques assez éloignés de la production d'un spectacle que ce soient répétitions ou les représentations. Cependant, du fait qu'ils aient également la charge d'encadrer l'ensemble du personnel technique, c'est la taille de la structure en nombre de personnel et surtout le statut du spectacle (produit par le théâtre ou invité) qui détermine le degré d'interaction avec les personnes impliquées dans un spectacle. Ils ont, en revanche, traditionnellement la charge d'accueillir les équipes techniques des spectacles invités et de veiller à la coordination entre leur travail et celui du personnel du théâtre. Ce faisceau de tâches, associé au caractère souvent permanent de leur position au sein

---

<sup>443</sup> D'après la nomenclature de l'INSEE des Professions et Catégories Socioprofessionnelles (PCS-2003), in <http://www.insee.fr>

de l'entreprise théâtrale leur confère un statut assez élevé dans la hiérarchie interne d'un théâtre, à peine inférieur à celui de l'administrateur.

Aux côtés du directeur technique, on trouve d'ordinaire, les régisseurs. La régie est un terme générique qui désigne conventionnellement tout domaine d'organisation matérielle du spectacle permettant d'assurer sa préparation, sa représentation et sa maintenance. Si historiquement, la fonction de régisseur est indissociable de l'acte théâtral, celle-ci a évolué dans le temps. Avant l'avènement du metteur en scène, le régisseur général était l'alter ego du directeur. Son rôle était autant administratif qu'artistique. Le régisseur établissait, avec le directeur et les auteurs, la distribution des nouvelles pièces, le répertoire, la bonne marche du service des représentations, montait les ouvrages, donnait les indications aux acteurs et veillait à ce que tous les rouages de la machine « théâtre » fonctionnent régulièrement. Avec le développement de nouvelles techniques (machinerie de plateau, éclairage électrique, phonogrammes), la régie s'est ensuite orientée vers deux types de tâches. Soit l'exécution technique de choix dramaturgiques et scénographiques<sup>444</sup> au travers de différents supports techniques (son, lumière), soit la participation aux choix artistiques et la gestion pratique de ceux-ci. La régie générale étant la fonction de coordination et de gestion de l'ensemble des régies particulières (plateau, son, lumière), en relation directe avec la direction artistique et technique. C'est en régisseur (général) que le metteur en scène J. Vilar voyait son rôle, insistant par là-même, comme Peter Brook, sur le côté artisanal de leur travail de mise en scène par un recours à des éléments requérant une haute technicité.

Par convention, chaque titulaire d'une fonction spécialisée au sein de la régie effectue un nombre de tâches distinctes et spécifiques. Traditionnellement, le régisseur général supervise le travail du personnel de renfort nécessaire au fonctionnement du spectacle. Son travail varie selon qu'il s'agit de la phase de répétition ou de celle de représentation. Dans les grands théâtres, ce régisseur occupe une position importante. Il ou elle est l'assistant du metteur en scène durant les répétitions. En suivant une « conduite de travail » (programme des tâches) il indique aux acteurs quand être là et quand intervenir, note tous les effets de son et de lumière. Il est, par ailleurs, le garant des conditions de travail en veillant à ce que les temps de pause soient respectés. C'est également lui qui doit veiller à ce que les accessoires, costumes et objets nécessaires au décor soient apportés au fur et à mesure des besoins. Lors des représentations, c'est à lui que revient la tâche de prévenir les acteurs une demi-heure, puis

---

<sup>444</sup> La scénographie étant définie comme l'art de la mise en forme de l'espace de la représentation. De la conception d'un décor pour une mise en scène donnée à celle d'un lieu de spectacle, en passant par l'aménagement de tout un espace pour un spectacle, l'intervention d'un scénographe peut prendre des formes et une importance extrêmement diverses.

cinq minutes avant le début de la pièce. Il s'agit alors d'assurer la coordination entre les personnes chargées de canaliser les flux d'arrivée du public dans la salle et l'entrée des comédiens sur scène. L'objectif étant, tout d'abord, de faire en sorte que le public ne déstabilise pas la programmation horaire du début du spectacle. Les comédiens n'ont ainsi pas à souffrir des quelconques retards qui engendreraient une attente pour eux alors qu'ils sont prêts à entrer sur scène. Il s'agit ensuite de veiller à ce que, une fois le public installé, celui-ci n'ait pas à patienter trop longtemps avant le début du spectacle. Ce rôle d'interface entre le public et les comédiens lui confère ainsi une autorité morale sur les spectateurs.

Le spectacle *Hamlet* s'ouvre par l'apparition du spectre dans un silence que seuls perçent la voix d'Horatio et les vibrations aiguës d'un instrument de musique. Pour respecter cette atmosphère sépulcrale, les spectateurs retardataires sont contraints de patienter 20 minutes dans le hall avant de pouvoir pénétrer dans la salle. Mais cette attente est souvent mal perçue et le public manifeste fréquemment son mécontentement en se montrant désagréable avec les placeurs ou locationnaires qu'ils ont alors comme interlocuteur. Un homme se plaint qu'on ne veuille pas l'installer alors qu'il a payé une place et qu'il a droit d'assister au spectacle. Olivier Prouteau est obligé d'intervenir et sur un ton un peu sec lui dit qu'il perturbe la représentation et que par respect pour le travail des comédiens, il doit attendre qu'on puisse le faire entrer à un moment où le silence absolu dans la salle ne sera plus aussi nécessaire. Placé devant une personne présentée comme hiérarchiquement supérieure au reste du personnel d'accueil et surtout directement responsable du bon déroulement du spectacle, le spectateur se calme et attend.

*Notes d'observation, 5 janvier 2001*

Le régisseur général étant chargé de faire respecter l'heure de début du spectacle, il doit également faire preuve d'autorité à l'égard d'interprètes retardataires. Si les retards d'acteurs sont rares en début de représentation, les interprètes ont plus de mal à respecter les entr'actes. L'exercice de cette tâche de contrôle des interprètes conduit les régisseurs à voir parfois ces derniers comme des gens irresponsables. Cette vision entre en conflit avec celle des acteurs qui voient le régisseur comme un subordonné garant du confort de leur travail.

Olivier Prouteau repart. Il dit qu'il faut qu'il veille à ce que Ray n'oublie pas sa lettre [un accessoire du spectacle] puis il revient donner les cinq minutes. Il questionne un placeur pour savoir si la salle est serrée, puis, fait le tour du

couloir de desserte de la salle. Il s'assure que les comédiens sont en place. Ils sont trois et entrent par trois issues différentes.

*Notes d'observation., 16 décembre 2000*

Une fois la représentation commencée, le régisseur général veille à ce qu'aucun évènement n'affecte le bon déroulement du spectacle. Il est perçu et se perçoit lui-même avant tout comme le protecteur du travail des comédiens. Il veille ainsi, par exemple, à ce que les spectateurs ne gênent pas les déplacements des comédiens en étendant leurs jambes ou en disposant leurs effets personnels dans les allées. Même lorsqu'il intervient pour aider des spectateurs sa priorité reste d'éviter que la représentation ne soit perturbée.

Il faut toujours que je sois accessible au cas où quoi que ce soit se produirait. Comme hier où une femme qui avait des problèmes rénaux a voulu sortir pendant la représentation et est tombée dans l'allée. Elle aurait pu se faire écraser par les comédiens. Il a fallu la faire sortir. On a cru qu'elle était paralysée. Il a fallu appeler le médecin.

*Propos en situation, 16 décembre 2000*

Aux côtés de la régie générale, on trouve les régies spécifiques. La régie plateau correspond au fait de superviser l'installation des décors et des accessoires. La régie lumière consiste en la transposition des consignes du metteur en scène en termes d'éclairage des acteurs et de la scène en effets de lumière. Un éclairagiste<sup>445</sup> choisit les projecteurs qui lui semblent correspondre à ces indications et veille à ce que les électriciens et poursuiteurs<sup>446</sup> effectuent les manipulations techniques correspondantes pour obtenir l'effet souhaité (réglage de l'intensité, utilisation de filtres, déplacement et orientation des projecteurs). Le régisseur son, quant à lui, élabore l'accompagnement sonore d'un spectacle à partir d'éléments préenregistrés qui sont, ensuite, assemblés et calés pour correspondre à des moments spécifiques de la pièce. Il veille à ce que le matériel de diffusion de cet ensemble sonore soit entretenu et opérationnel. La traduction des indications du metteur en scène en manipulations techniques donne souvent lieu à des difficultés de compréhension entre les techniciens et ce dernier, mais sont aussi un espace potentiel de négociation dans lequel l'éclairagiste ou le régisseur son peuvent faire des suggestions et orienter la décision du metteur en scène.

---

<sup>445</sup> L'histoire théâtrale française considère que le métier d'éclairagiste au théâtre est né dans les années 1970 avec les contributions d'André Diot (1935) auprès de G. Planchon ou de P. Chéreau. Elles s'inscrivent dans un processus de retrait vis-à-vis de l'utilisation du décor amorcé par J. Vilar. Recourant à des techniques et des matériels venus du cinéma, les historiens du théâtre disent d'André Diot qu'il a installé l'éclairagiste comme partenaire artistique du metteur en scène.

<sup>446</sup> Personnes chargées d'actionner les projecteurs qui suivent le mouvement des acteurs.



Ensuite, les différents « états lumineux » et « effets sonores » obtenus sont fixés respectivement par le biais d'une « conduite lumière » ou « bande-son » mémorisée (l'avènement des consoles et pupitres informatiques est à l'origine du métier de pupitreux qui maîtrise la chaîne lumière ou son). En dépit du grand volume de projecteurs parfois utilisés lors d'un spectacle, chaque régisseur lumière a sa propre approche pour la numérotation. Lors des représentations, le régisseur lumière et le régisseur son s'assurent du bon fonctionnement de leur « conduite » et de l'état de marche des matériels requis en faisant des essais une à deux heures avant le spectacle pour pouvoir effectuer, si besoin est, des réparations avant le début de la représentation.

18h00. Pascal s'installe devant sa console. Il appelle les spots un à un en commençant par ceux situés face à la scène et les monte à 100% de leur capacité. Il y a une centaine de projecteurs fixes, presque tous utilisés à un moment ou un autre. Simon fait des essais de son en passant la bande et vérifiant les volumes.

*Notes d'observations 13 janvier 2000.*

Toutefois, les faisceaux de tâches définis par convention comme étant du ressort de certains régisseurs sont souvent remis en question par la taille de l'entreprise artistique au sein de laquelle ils travaillent et le degré de technicité de ses équipements. Plus le théâtre est petit (en termes de capacité d'accueil) et son équipement peu complexe, moins la division du travail se fera sur des compétences spécialisées. Ainsi dans les plus petites structures, régie générale et régies spécifiques se confondent très fréquemment et c'est le personnel le plus subalterne qui sera absent, les régisseurs assurant des tâches d'accessoiriste, de poursuiveur ou de monteur. Olivier est régisseur plateau (cadre spécialisé), comme nous l'avons vu plus haut, il effectue des tâches de régisseur général (cadre général) encadrant les acteurs et une partie du public. Au travers de la description ci-après, des tâches accomplies on perçoit cependant qu'une grande partie de celles-ci sont d'ordinaire celles qui, conventionnellement, échoient à un travailleur de plateau (ouvrier).

Amin a nettoyé la salle avant que le régisseur plateau n'arrive. Comme tous les soirs, Olivier fait « la mise ». Il plie les couvertures et les petits tapis, place les coussins et les accessoires. Il glisse un des bâtons qui fera office d'épée sous le dhurrie (tapis fait d'un tissu matelassé ressemblant à un boutis) et place l'autre sur la structure qui supporte les instruments du musicien.. Il tend le dhurrie en veillant à ce que l'antidérapant soit bien placé puis essaie

d'enlever les larges traces de cire qui entachent un des coins du dhurrie. Il utilise un fer à repasser et du papier absorbant.

*Notes d'observation, le 28 décembre 2000.*

Cette vision d'ensemble du personnel de renfort si elle ne nous permet pas de mesurer l'étendue de la division du travail en termes de postes différenciés dans le monde du théâtre (42 métiers différents recensés dans les PCS-2003), pose la question de l'accès à des catégories indigènes aussi spécialisées et aux métiers qu'elles recouvrent. Si, aux Bouffes du Nord, le groupe du personnel de renfort est quantitativement restreint, il recouvre cependant une variété de métiers. Le détail des parcours de la douzaine de personnes observées nous permet de reconstruire les modalités d'accès à ceux-ci différents métiers. En raison de l'évolution des matériaux et équipements techniques mais aussi des conventions esthétiques dans le monde du théâtre et du cinéma au cours des quarante dernières années, l'entrée dans un métier du spectacle n'a pas pris la même forme. Toutefois, ce qui prime dans la façon par laquelle les individus désireux d'accéder au monde du spectacle vont procéder à leur entrée ce sont surtout les statuts initiaux occupés par les personnes avant leur entrée dans ce monde ainsi que la période au cours de laquelle ils y ont accédé. On peut ainsi dégager deux grandes catégories d'accès aux métiers du spectacle. D'une part, pour les moins diplômés, par le biais d'une reconversion professionnelle, d'autre part, pour les plus diplômés, par la formation continue puis, plus récemment, par la formation initiale.

## **B. Les ouvriers et la reconversion**

Depuis une vingtaine d'années, la formation des techniciens et technico-artistiques du spectacle a fortement changé. En effet, l'émergence d'institutions spécialisées offrant une formation technique spécifique aux mondes du spectacle a considérablement modifié le profil des personnes exerçant ces métiers. Au Théâtre des Bouffes du Nord, ce changement se traduit par une scission au sein du groupe formé par les techniciens et cadres techniques entre deux groupes entrés dans le monde du spectacle selon des processus différents. Ceux nés avant 1970 (N=5) sont d'anciens ouvriers ayant procédé à une reconversion après quelques années de pratique d'une spécialité dans un secteur souvent très éloigné de l'univers des spectacles. Parmi les plus jeunes (N=5), on trouve, en revanche, des personnes qui ont, soit acquis une connaissance du métier par la pratique (N=3) avant de pouvoir bénéficier d'une formation continue spécialisée dans les métiers du spectacle, soit suivi une formation initiale

spécifique (N=2). Tous sont généralement satisfaits de leur métier et n'envisagent pas d'en changer car ils apprécient les conditions de travail et le pouvoir que leur position leur confère. Les cinq membres du personnel de renfort nés avant 1970 sont, comme nous l'avons vu, les moins diplômés. Nés entre 1940 et 1964, deux d'entre eux n'ont aucun diplôme, un dispose d'un BEP et les deux autres d'un BEP et d'un CAP. Les mondes de l'art leur ont été accessibles après une expérience professionnelle qui a agi sur la définition de leur statut et des conditions de travail. C'est parce qu'ils ont cherché à améliorer ceux-ci que ces membres du personnel de renfort ont procédé à une reconversion. Bien que leur entrée dans les métiers du spectacle se soit toujours faite par le biais de l'obtention d'un statut de technicien, je distinguerai les parcours des jeunes femmes devenues techniciennes du spectacle de celui des hommes devenus techniciens car ils ne ressortissent pas des mêmes schèmes.

#### **a. Habillage et sortie de condition ouvrière**

Les métiers « d'habilleuse » et de « lingère » n'existent que dans les grandes structures de production de spectacles et correspondent toujours à un statut « technicien » dans le monde du spectacle. Dans cette étude, cela concerne trois personnes dont deux ont fait l'objet d'un entretien formel. Bien que distincts, les parcours d'Isabelle et Katia présentent des similitudes du point de vue de l'accès au métier d'habilleuse dans le monde du spectacle. Les formations diplômantes qu'elles ont suivies étant de premier niveau (BEP, CAP), elles ne correspondent pas uniquement à des choix initiaux délibérés et à des projets professionnels très définis. Si Katia avait conçu l'idée de devenir styliste et que la formation proposée constituait effectivement le seul accès possible pour une jeune femme souhaitant être rapidement indépendante et donc de disposer d'un diplôme professionnel, il n'en est pas de même pour Isabelle. Le jeu de l'orientation scolaire, entre catégorisation des élèves en relation à leurs résultats scolaires et aux données socioculturelles les concernant (sexe, métier du père) et offre de formation, l'a conduite à accepter de suivre un apprentissage très éloigné de ses désirs personnels initiaux (cf. portrait en encadré). Toutes deux ont d'abord ainsi reçu une formation en couture de niveau BEP, puis, obtenu un CAP dans l'une des spécialités de la couture. Une fois leur formation terminée, elles sont entrées dans des secteurs d'activité leur permettant d'exercer les techniques apprises au premier niveau de qualification, à savoir celui d'ouvrière. Les conditions de travail offertes ou le statut occupé, ou encore ces deux raisons, les ont conduit assez vite à redéfinir leurs attentes en termes de métier. Une fois qu'elles ont eu conscience de ces insatisfactions, Katia et Isabelle ont procédé à des réorientations

professionnelles. Celles-ci ont été déclenchées par des événements extérieurs qui les ont soit contraintes à redéfinir les champs possibles d'exercice de leur métier (réduction des possibilités d'emploi dans le secteur d'activité) soit ouvertes à d'autres champs (expérience parallèle dans un nouveau secteur d'activité). Si elles apprécient leur métier, elles ne sont généralement pas totalement satisfaites du statut qu'il leur procure.

Formée à une branche spécialisée de la couture, Isabelle a construit son expérience professionnelle en variant les secteurs dans lesquels elle pouvait exercer une activité globalement identifiée comme relevant de la couture. Les changements intervenus dans les différents postes occupés traduisent une volonté d'améliorer le statut initial extrêmement défavorable (ouvrière spécialisée dans l'industrie textile, elle travaille sur une chaîne de production) auquel son BEP « couture » lui donne accès. La première étape est l'obtention d'une qualification qui va lui permettre d'accéder à des postes dans l'artisanat (broderie perlée). La deuxième étape est l'apprentissage d'une spécialité professionnelle nécessaire au monde de l'art (habillage). Chacun de ces changements s'est concrétisé grâce au rôle de personnes à la fois détentrices de l'information en matière d'orientation professionnelle et capables d'initier un processus de reconversion et non grâce aux personnes auprès de qui Isabelle a construit son expérience professionnelle. Ce n'est qu'une fois qu'elle sera engagée dans l'apprentissage du métier d'habilleuse de théâtre que ses collègues deviendront les « tiers importants »<sup>447</sup> agissant sur sa mobilité professionnelle. Chaque emploi occupé dans des secteurs différents permet à Isabelle de redéfinir le seuil de pénibilité des conditions de travail en regard des tâches effectuées. La vision qu'elle développe peu à peu de son statut se construit par rapport à l'ensemble de ces références. Bien qu'elle occupe un statut inférieur et peu considéré au sein du monde du théâtre, l'ensemble des bénéfices apportés rend son statut d'habilleuse de théâtre plus enviable que celui obtenu dans tous les autres postes précédemment tenus.

---

<sup>447</sup> In BECKER, H., S., STRAUSS, A., L., « careers, Personality, and Adult Socialization », *op. cit.*

## Isabelle Nardi

Isabelle est née en 1964 en Lorraine de parents d'origine italienne. Son père était artisan chauffagiste à côté de Longwy et sa mère s'occupait de la comptabilité de l'entreprise. Elle souhaitait devenir assistante sociale et suivre une filière « sanitaire et social » au Lycée. Bien qu'elle n'ait jamais été attirée par la couture, Isabelle intègre, par défaut, une formation couture dans un lycée professionnel. Elle dit : « de toute façon dans le type de lycée où j'étais, on avait pas vraiment le choix. Couture, c'était mon deuxième vœux. J'avais mis ça, comme j'aurais pu mettre cuisine ». Après son BEP, elle est embauchée comme toutes les autres élèves diplômées dans une usine de confection textile. Les conditions de travail rencontrées l'amènent à penser qu'elle ne veut absolument pas poursuivre dans cette voie. Sur les conseils de l'une de ses anciennes enseignantes elle décide de faire un CAP de broderie perlée en un an à Lunéville (la ville est réputée pour son point de broderie éponyme). La finesse des objets créés et les matières utilisées dans cette spécialité lui plaisent beaucoup. Une fois son CAP obtenu, elle décide, avec deux amies, de se rendre à Paris où sont concentrés la plupart des ateliers de broderie. Elle passe deux ans dans un petit atelier où, comme chez Lesage, la maison de broderie la plus réputée de Paris, les brodeuses réalisent elles-mêmes l'intégralité du produit. Les attentats survenus à Paris à l'été 1985 font brutalement chuter l'activité d'un l'atelier qui travaillait exclusivement pour de riches clientes étrangères et conduisent la propriétaire à licencier une partie de son personnel. Inscrite à l'ANPE, elle rencontre une conseillère qui lui suggère de postuler pour un tout nouveau stage de formation d'habilleuse-costumière. Par l'intermédiaire de son compagnon musicien et d'une amie styliste pour le cinéma, Isabelle a acquis une petite connaissance du milieu intermittent. Elle opte pour cette solution qui lui permet de s'éloigner un peu de la couture tout en valorisant ses acquis. En dépit de son âge (elle alors 22 ans alors que le stage est principalement destiné aux personnes âgées de 17-18 ans), Isabelle est acceptée dans la formation après un entretien. Elle suit un enseignement théorique et doit effectuer un apprentissage pratique d'un mois au Théâtre des Bouffes du Nord avec lequel l'organisme de formation a établi des relations. Le spectacle d'une grande artiste de cabaret qui s'y déroule ne nécessitant pas la présence d'une deuxième habilleuse, les formateurs lui suggère d'essayer auprès d'une grande structure, comme la Maison de la Culture de Bobigny, toujours à la recherche de personnel de renfort. Elle intègre une équipe de 4 habilleuses sur *Le Cid* mis en scène par G. D.. Au bout de 15 jours, elle est amenée à remplacer une habilleuse participant seule à la création d'un nouveau spectacle de J. J.. Son stage se transforme en contrat de travail. L'atmosphère familiale du travail d'un spectacle (l'équipe de petite taille est dirigée par un metteur en scène « assez génial », admiré pour les relations qu'il établit avec le personnel) et la participation à la tournée à Berlin d'un spectacle très bien accueilli par le public finissent d'emporter son engouement pour ce nouveau métier. Les contacts noués au sein de l'équipe technique avec le régisseur général lui permettent d'être sollicitée pour participer à un autre spectacle et d'être sûre de pouvoir revenir à Bobigny en cas de besoin. Sur les conseils de la costumière avec qui elle devait faire son stage aux Bouffes du Nord, l'administrateur de ce théâtre la contacte pour assurer l'habillage sur la tournée de la grande artiste de cabaret auprès de qui elle avait failli faire son stage. Les relations qu'elle noue avec la danseuse la conduisent à prendre part à un nouveau spectacle à l'Opéra Comique. Au moment où elle n'avait plus de contrat, elle a été rappelée par l'habilleuse qui lui avait cédé sa place à Bobigny pour reprendre la tournée du spectacle du *Cid* avec douze comédiens et des costumes du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1989, l'administrateur des Bouffes du Nord l'appelle pour lui suggérer de prendre contact avec la costumière qui travaille sur le nouveau spectacle de Peter Brook afin d'éventuellement participer au spectacle. Pour la première fois, elle passe donc un entretien d'embauche et est

sélectionnée parmi de nombreux candidats pour les qualités de douceur qu'un travail minutieux comme la broderie est censé révéler. Isabelle a ainsi travaillé sans interruption sur les spectacles de Peter Brook jusqu'à la fin de l'année 2002.

Bien qu'ayant suivi une formation initiale assez similaire qui lui a permis de travailler également dans des ateliers de couture, Katia a, pour sa part, rapidement procédé à une reconversion. En effet, elle aspirait, dès le départ, à un métier « artistique » et a donc passé un CAP de « couture floue<sup>448</sup> » tout de suite après l'obtention de son BEP « couture » afin de devenir styliste de mode. Toutefois, la qualification acquise ne lui garantissait pas de travail dans un secteur « artistique ». Son aspiration aux mondes de l'art l'a conduite à travailler, en parallèle à l'exercice de son métier et sans formation spécifique, auprès d'un metteur en scène en tant que costumière. Cette expérience auprès d'une petite compagnie qui répète dans un mas du sud de la France et se produit dans des monuments à l'abandon l'a ensuite incitée à rechercher une formation qui lui permettrait de travailler grâce à la couture dans le monde du spectacle. Comme Isabelle, elle a ainsi acquis, par le biais d'un stage de formation, une spécialisation ouvrant les portes du métier d'habilleuse dans divers secteurs d'activité. Cependant, son contact rapide avec le monde de l'art a fait que les « tiers importants » ont tout de suite été, pour Katia, des personnes avec lesquelles elle travaillait et qui ont à la fois permis son apprentissage des conventions en usage dans le monde du spectacle mais aussi favorisé la continuité de l'emploi. Grâce à sa curiosité à l'égard du monde du spectacle, Katia s'est construit une expérience professionnelle variée, et peut aujourd'hui élaborer, comme nous l'avons vu plus haut (sexe et statut) une typologie du métier d'habilleuse au regard des situations d'interactions rencontrées dans les divers secteurs d'activité fréquentés. On peut donc dire que pour les personnes âgées de 35-44 ans, devenues habilleuses au milieu des années 80 (vers 20 ans), ce métier n'était généralement pas accessible directement au sortir d'une formation initiale. L'accès s'est fait par reconversion après l'exercice d'un des métiers de la couture ouvert aux ouvrières qualifiées. L'entrée passe par une formation courte continue d'« Habilleuse-Costumière » qui associe un enseignement théorique (histoire du costume et techniques d'entretien) à un apprentissage dans une entreprise du monde du spectacle. Le fait que la formation puisse être commune aux métiers d'habilleuse et de Costumière indique que, en dépit de l'existence d'une hiérarchie des statuts au sein de

---

<sup>448</sup> La couture floue s'oppose au travail sur-mesure et recouvre donc la catégorie de vêtements dite de prêt-à-porter.

l'organisation du travail de production de spectacles, les compétences initiales sont identiques. Comme je le soulignais plus haut, la position d'habilleuse dans le spectacle vivant n'existe que dans les grandes structures théâtrales. Cela signifie, qu'à niveau de connaissance égal, une même personne peut-être habilleuse dans un grand théâtre ou costumière dans un petit théâtre ou une petite compagnie. Comme nous l'avons vu, les habilleuses appartiennent à une PCS qui regroupe à la fois des techniciens et des ouvriers. Bien qu'elles occupent les positions statutairement les plus basses dans ce secteur d'activité en termes de rémunérations et que leurs activités recouvrent des emplois techniques d'exécution et n'implique pas des tâches d'encadrement, les habilleuses ne sont, cependant, pas des ouvrières du spectacle. En effet, parce que leurs activités impliquent un niveau de connaissances élevé, elles ont accès au statut de technicien et exercent donc une profession intermédiaire. Les informations recueillies à partir des études sur les emplois de techniciens semblent, toutefois, indiquer que cette catégorie occupe une situation charnière entre les ouvriers qualifiés et les autres professions intermédiaires»<sup>449</sup>.

On peut donc dire que le métier d'habilleuse est un métier permettant à des jeunes femmes peu diplômées, entrées tôt dans la vie active et ayant un statut d'ouvrières qualifiées d'avoir accès à des secteurs d'activité différents où elles peuvent espérer obtenir un statut plus valorisé du fait des critères de diplômes existants, des conditions de travail et de la valeur symbolique qui y est attachée. L'acquisition d'une compétence technique propre à un monde spécifique est alors, comme le dit Patrick Veneau, une « voie de sortie de la condition ouvrière »<sup>450</sup>. En dépit de leur place subalterne dans la hiérarchie du spectacle, les habilleuses comme Isabelle et Katia ayant connu une expérience du travail en usine ou le chômage prolongé n'ont aucun mal à définir les conditions de travail dans le milieu du théâtre comme plus satisfaisantes et synonymes de statut social plus prisé.

---

<sup>449</sup> Les études sur la catégorie des techniciens indiquent que celle-ci regroupe des salariés qui « assistent des ingénieurs et cadres techniques dans les fonctions d'étude, de contrôle, d'informatique, d'organisation de la production, ou même d'entretien et de maintenance dans la mesure où ces fonctions requièrent un niveau de connaissances élevé ». Elles soulignent également, toutefois, que, dans certaines filières, la catégorie « techniciens » englobe tous les emplois techniques, y compris des emplois d'exécution non-directement liés à la production. In « Les professions intermédiaires », *Economie et Statistique* », 1984, n°171-172, pp. 99-108.

<sup>450</sup> In VENEAU, P., « Évolution de la mobilité et accès à la position de technicien », *Sociétés Contemporaines*, 1995, n°22-23, pp. 185-206.

## **b. La position de technicien ou de cadre technique du spectacle comme maintien d'un statut social favorable**

Aux côtés d'Isabelle et Katia, on trouve trois cadres techniques ayant fait leur entrée dans le monde du travail dans des secteurs aussi variés que le bâtiment, l'industrie métallurgique et la maintenance de matériel électrique. Bien que leurs parcours professionnels initiaux soient extrêmement dissemblables, l'entrée dans le monde du spectacle relève d'une volonté identique de revalorisation de statut.

Parmi les trois techniciens les plus anciens étudiés, Pascal est le plus diplômé (BEP « électricité »). Les deux autres, Pierre-Louis et Amin, ne sont pas titulaires de diplômes de l'enseignement général ou professionnel. Leurs trois parcours illustrent parfaitement le processus rare décrit par Claude Thélot et qu'il appelle les « descentes sociales »<sup>451</sup>. En effet, alors qu'ils étaient fils de cadres ou d'artisans indépendants, tous trois ont commencé leur carrière en France en tant qu'ouvriers (voire manœuvres). Toutefois, à l'inverse des situations analysées par le sociologue, ce qui caractérise ce mouvement de « descente sociale » n'est pas tant l'appartenance des pères à une catégorie aux contours relativement flous (celle des « cadres ») que le moment auquel se situe l'occupation d'une position d'ouvrier ainsi que le niveau de diplômes et l'évolution future de leur carrière. Bien que l'auteur souligne le fait que la plupart des pères cadres soient en fait d'anciens ouvriers qualifiés promus techniciens ou cadres administratifs moyens, ce n'est pas le cas pour les trois membres les plus anciens du personnel de renfort. Pierre-Louis et Pascal sont fils de cadres moyens voire supérieurs, diplômés. Amin, quant à lui est fils d'artisan maçon établi à son compte. En revanche et comme l'indique l'étude de C. Thélot, les parcours de ces trois personnes soulignent en effet, que cette « descente » est figée dans le temps. Pour Pascal, Pierre-Louis et Amin, la position d'ouvrier correspond uniquement à une brève période d'entrée dans la vie professionnelle.

En raison d'échecs scolaires dus à une très forte dyslexie, Pierre-Louis né en 1945 et fils d'ingénieur est contraint de quitter le système scolaire à l'âge de 16 ans. Toutefois, son expérience du statut ouvrier est très ponctuelle et s'insère dans un projet paternel qui vise à valoriser ses compétences.

Par contre j'étais excellent en dessin, j'adorais dessiner, j'adorais faire des plans.  
Comme j'avais pas le niveau pour rentrer dans une école genre « Beaux Arts », j'ai

---

<sup>451</sup> THÉLOT, C., « Les fils de cadres qui deviennent ouvriers », *op. cit.*



fait du dessin industriel. Et mon père m'a dit : « Si tu veux pouvoir dessiner pour les ouvriers des choses qu'ils puissent construire, il faut que tu saches comment on les construit. » Il m'a suggéré d'être pendant un certain temps ouvrier. Donc je suis devenu ajusteur. J'ai travaillé dans une usine. J'ai fait un stage de formation pour adulte, j'avais 17 ans, pour apprendre l'ajustage et puis je suis rentré dans une usine et j'ai travaillé là, dans une usine, comme ajusteur. Dans un atelier où l'on faisait des maquettes. C'était très intéressant parce que chacun était indépendant, on devait faire des maquettes d'outils et chacun devait inventer un outil qui fonctionne pour faire une pièce particulière.

Le caractère provisoire de l'occupation d'un statut d'ouvrier se retrouve dans les parcours de Pascal et d'Amin. Comme le souligne Alain Chenu, le passage pour les ouvriers à un statut plus favorable correspond dans la plupart des cas à un changement d'établissement<sup>452</sup>. Bien que Pascal, fils d'un expert-comptable directeur de cabinet d'assurance, débute en tant qu'ouvrier électricien dans une petite société, il n'y reste qu'un an et prend le risque de quitter cette entreprise avant même d'avoir trouvé un autre emploi. C'est ce que l'on peut voir dans son portrait dressé ci-après en encadré.

Pascal Laville

Né au Maroc en 1958. Son père, expert-comptable, dirige un cabinet d'assurance. Sa mère ne travaille pas. Il suit une scolarité sans encombre au Lycée Français de Marrakech. En 1974, la famille quitte le Maroc pour Menton car l'État marocain impose aux étrangers de s'associer avec des marocains pour la direction de leur société. Pascal arrive en France au moment de l'entrée en seconde. Il ne s'adapte pas du tout à cette nouvelle vie et obtient de mauvais résultats scolaires. Il suit alors une formation pour obtenir un BEP électricité dans un lycée professionnel de Menton mais rêve d'entrer dans la Marine. Après son BEP, il tente le concours d'entrer de la Marine nationale mais est refusé pour capacités auditives insuffisantes. Pascal décide alors de faire l'école de Marine marchande de Marseille, mais ne trouve pas d'embarquement pour son stage. Il fait donc son service militaire dans la marine, à Brest, puis entre dans une entreprise d'électromécanique parisienne où il occupe un statut ouvrier en faisant de la maintenance de matériel. Cela ne lui plaît pas et au bout d'un an, il quitte l'entreprise. Toujours tenté par les voyages, il trouve du travail au Club Méditerranée comme G.O. Lumière (électricien) dans un village du groupe. En ce lieu, le régisseur chargé de la réalisation des spectacles lui propose d'intégrer l'équipe technique (un technicien « son » et une costumière). Tous sont, comme lui, très jeunes, n'ont pas d'autre expérience dans le spectacle, mais s'entendent bien et enchaînent les CDD de 6 mois auprès du Club Méditerranée en changeant de village à chaque contrat ou, lorsque les relations sont particulièrement bonnes avec un chef de village, de faire plusieurs saisons successives en un même lieu. Dans ce contexte, Pascal définit

<sup>452</sup> En analysant la mobilité socioprofessionnelle d'ouvriers sur de longues périodes, l'auteur met en exergue à la fois la fréquence de situations hybrides et l'impact de l'appartenance à un secteur dans l'accession à des positions plus élevées. In CHENU, A. « Les ouvriers et leurs carrières : enracinements et mobilités » *Sociétés Contemporaines*, 1993, n° 14/15, pp.

les conditions d'exercice du travail dans le monde du spectacle comme très positives et le conduisent à chercher un contrat dans le secteur du théâtre. Il contacte alors tous les théâtres parisiens afin de trouver une embauche, mais cette démarche se révèle infructueuse. En attendant, il gagne de l'argent en enseignant la voile. Par le biais d'un ami, il trouve un emploi dans une entreprise qui fait des études sur la circulation routière avant d'être contacté par « les Tréteaux de France », un théâtre itinérant sous chapiteau. Les conditions de travail sont physiquement éprouvantes. Il faut travailler 15 à 16 heures par jour, monter et démonter les chapiteaux, faire toute l'installation électrique et dormir dans les camions qui déplacent le matériel d'une ville à l'autre. Pascal continue d'écrire à tous les théâtres parisiens et finit par recevoir une réponse du Théâtre des Bouffes du Nord. En 1986, il est embauché afin d'assister le régisseur général lors de la reprise d'un spectacle de Peter Brook qui durait neuf heures. Lorsque, au début de la saison suivante, ce régisseur part en tournée sur un autre spectacle de Brook, il fait appel à lui pour s'occuper de la régie lumière de deux spectacles invités aux Bouffes du Nord. Ce travail lui permet de côtoyer de nouvelles équipes. Pascal fait la connaissance du metteur en scène chargé de l'un des spectacles invités qui l'embauche pour faire la régie lumière lors de la tournée et assurer ainsi la continuité du service. Sa collaboration avec ce metteur en scène dure deux saisons. En 1987, bien que le nombre d'heures effectuées lui permette d'obtenir le statut d'intermittent du spectacle et donc d'avoir droit à des indemnités, leur faible montant le contraint à faire des montages payés au cachet pour avoir des revenus suffisants. Il est alors à nouveau contacté par le régisseur général des Bouffes du Nord pour un spectacle invité. A partir de là, il va être régulièrement embauché pour des spectacles accueillis ou créés au TBN. En 1993, après le départ de l'éclairagiste avec lequel Peter Brook travaillait depuis quelque temps, Pascal est embauché avec un CDI pour faire les éclairages sur les spectacles du metteur en scène et directeur artistique. Depuis lors, Pascal Laville est resté le seul régisseur permanent du Théâtre des Bouffes du Nord - C.I.C.T.

Le passage par le statut d'ouvrier peut cependant, tout en restant provisoire, avoir lieu une fois la carrière professionnelle amorcée et ce, en raison d'un brusque changement d'environnement social. C'est ce qui s'est produit pour Amin, fils d'un artisan maçon établi à son compte et lui-même artisan maçon plusieurs fois primé pour la qualité de son travail. Par manque de travail, il est contraint de quitter le Maroc, son pays d'origine à l'âge de 28 ans. À son arrivée en France, en 1968, et en l'absence de carte de séjour, il ne peut obtenir qu'un emploi de manœuvre sur des chantiers mais est bien décidé à ne pas le rester. Cette expérience du statut ouvrier n'est que passagère et, dès qu'ils en ont l'occasion, ces trois membres du personnel de renfort, cherchent à accéder à des statuts plus prisés. Dans ces phases cruciales de changement de statut, les « tiers importants » sont alors des personnes très distinctes pour ces trois membres du personnel de renfort. Lorsqu'ils sont coupés d'un univers familial qui puisse leur offrir un soutien, comme c'est le cas d'Amin et de Pascal qui ne peuvent plus

compter sur les réseaux parentaux, il s'agit de personnes rencontrées sur le lieu de travail, qui vont agir soit comme des mentors soit comme des collègues solidaires.

Amin a toujours été très désireux de retrouver un statut plus conforme à celui auquel il pouvait prétendre et a tout fait afin d'obtenir par lui-même la légalisation de sa situation administrative en France. Sans succès, il se tourne alors vers son patron. Bien que celui-ci sache que la régularisation de la situation d'Amin le conduira à perdre un ouvrier, il effectue les démarches nécessaires pour que celui-ci obtienne une carte de séjour. Il sait qu'Amin a des compétences bien supérieures à celles que requièrent son statut de manoeuvre et il accepte de perdre un ouvrier afin de l'aider dans sa quête d'un meilleur statut. Pierre-Louis, en revanche, bénéficie pleinement du capital social de son père pour procéder à une reconversion progressive et programmée.

Après cette expérience, je suis devenu dessinateur. Grâce, un peu, au piston de mon père. Donc j'avais déjà appris le dessin, mais j'ai fait quand même les cours du soir pour me perfectionner en dessin. Et je suis rentré, toujours pour un stage dans un bureau de dessin [au sein d'une usine]. Et je dessinais là aussi des machines qui devaient faire des productions particulières.

Une fois, sortis de leur condition ouvrière, Amin, Pascal et Pierre-Louis ont eu accès au monde du spectacle de façon fortuite mais toujours en s'appuyant sur des types de « tiers importants » similaires à ceux qui avaient contribué à leur sortie de la condition ouvrière. À l'âge de 21 ans, Pierre-Louis, qui ne peut plus compter sur les réseaux de connaissance de son père décédé pour assurer sa mobilité ascendante, se prépare à recourir à l'aide d'un autre membre de la famille. Il a un frère attaché de presse pour de nombreux théâtres. Pendant six mois, tous les soirs après son travail à l'usine, il se met alors à fréquenter les studios des Buttes Chaumont situés tout près. Il observe le travail de réalisation des émissions de télévision enregistrées en direct prend part à quelques tâches mineures et est donc en position de susciter et d'accepter la proposition de son frère de travailler au Festival de théâtre du Marais et de démissionner de son travail à l'usine. Pour Amin, c'est toujours par le biais d'un employeur mentor qu'il accède au monde du théâtre. Embauché pour refaire seul le sol de la salle du Théâtre des Bouffes du Nord, il est ensuite sollicité par l'administrateur pour rester travailler au sein du théâtre. Celui-ci a compris que s'il voulait qu'Amin reste, il devait le faire changer d'avis sur sa manière de percevoir certaines tâches définies comme dégradantes au fil de ses expériences professionnelles antérieures. L'action de ce tiers initiateur a

profondément marqué Amin qui a ainsi pu procéder à une redéfinition de son statut en dépit de certaines des tâches qu'il était amené à effectuer.

Il me demandait deux trois fois par jour « est-ce que tu veux rester ? ». Moi, je ne voulais pas dire oui ou non. Que je travaille là ou ailleurs, l'important c'est que je travaille. Je ne voulais pas lui dire, mais j'avais peur du ménage. J'avais honte. J'étais tout seul. Il fallait que je fasse tout. Nettoyer, balayer. Nous les maçons, on a pas l'habitude de faire ça, on a des manoeuvres pour laver, nettoyer. Lui, il me disait « tu verras, tu vas rester avec nous, tu seras bien ici. Y a pas de merdes, tu travailles quand tu veux. » Pendant un an, je n'ai pas réussi à prendre le balai devant des gens. [Il] le prenait avec moi. « Viens, on fait ça ». Au milieu des acteurs, du public. Il me faisait « courage ! », il me montrait, il prenait le balai avec moi. Pendant un an, je n'arrivais pas à prendre le balai devant les gens. Quand je voyais quelqu'un, pfft fini [Amin cachait le balai].

Quant à Pascal, après avoir quitté l'entreprise où il était ouvrier de maintenance, il a trouvé un emploi dans une société qui lui permette également de réaliser son rêve de voyager. Il a accédé à un poste de technicien dans une entreprise au sein de laquelle une partie du personnel prenait part à l'organisation de spectacles. Ce sont ses collègues qui, en le faisant participer à leurs activités, lui ont permis à la fois de découvrir le travail de la régie dans le monde du théâtre et de le définir comme un ensemble de tâches abordables et plaisantes du fait de l'atmosphère conviviale au sein du groupe de travail. Celui-ci est constitué d'un ensemble de personnes qui, parce qu'elles partagent de nombreux intérêts communs, constituent l'élément le plus important de la socialisation à un nouveau métier.

Techniquement, ça allait. Mais bon, c'était surtout une bonne équipe. Il y avait un technicien qui s'occupait du son, un régisseur qui montait des spectacles, il y avait une costumière... C'étaient des gens comme moi qui n'avaient pas vraiment d'expérience, parce que c'est très jeune. Il n'y a qu'un village [du Club Méditerranée] où je suis resté 1 an, sinon c'est 6 mois. Tu reviens en France et tu repars. C'est des contrats à durée déterminée. T'as pas vraiment le choix des villages. Bon si tu t'entends bien avec un chef de village, il te rappelle après. En général, ils te proposent... Comme j'étais bien avec un régisseur qui faisait des spectacles après il me rappelait. J'ai dû faire deux saisons, non trois villages avec lui. Et on était toute une équipe, on était bien ensemble.

La possibilité de développer des relations de travail avec des collègues sur un mode convivial en dépit de la charge de travail motive également l'implication de Pierre-Louis et Amin dans ce nouveau secteur d'activité. On peut donc dire que pour la génération des cadres techniques les plus âgés, l'accès au monde du spectacle vivant a constitué une possibilité de revalorisation d'un statut momentanément défavorable mais qui était, dès le départ défini par ces enfants de cadres et artisans comme une étape provisoire. Si les débuts de carrière à des positions d'ouvriers ont donc bien correspondu à une « descente sociale » dans des secteurs de tous ordres, les personnes issues des couches moyennes de la société ont trouvé dans le monde du spectacle et la position de technicien, le moyen d'obtenir un statut plus conforme à leurs origines sociales. Pour ce faire, ils ont bénéficié de l'aide de personnes qui ont joué le rôle soit de mentor, soit de pairs solidaires.

#### Amin Kissoum

Né en 1940 au Maroc. Son père est artisan maçon. Après avoir obtenu un passeport, Amin quitte le Maroc en 1968. Sans contrat de travail, il n'a pas de permis de séjour pour rester en France. Il a déjà deux frères qui travaillent en France, mais ne les prévient pas de son projet. Il embarque avec des compatriotes qui ont déjà travaillé en France. Arrivé à Paris, il réussit à se rendre jusqu'aux baraquements mis à disposition par le patron d'une entreprise de travaux publics. Il se rend ensuite à la préfecture pour régulariser sa situation. Les grèves de mai 68 suspendent le traitement des dossiers de régularisation et tous ont alors peur d'être renvoyés dans leur pays. Alors que la plupart préparent leur valise pour repartir au Maroc, il fait le choix de rester et de chercher du travail. Il est embauché dans une petite entreprise, mais reste deux ans sans papiers. Bien que son patron n'ait pas trop intérêt à ce qu'il ait des papiers en règle (Amin est un maçon qualifié qui a remporté de nombreux prix au Maroc et il craint qu'il ne quitte l'entreprise), il accepte de faire la demande pour lui. Une fois la carte de séjour obtenue, travaille encore 6 mois pour cet employeur avant de faire de l'intérim dans le bâtiment. Il loue alors une chambre à Saint-Ouen. Un ami originaire du même village qui fait des travaux au Théâtre des bouffes du Nord l'informe qu'ils cherchent un maçon pour le sol. Sur les conseils de cet ami, l'administrateur le recrute. En raison de l'absence de personnel Amin doit faire plus que de la maçonnerie. Convaincu par l'administrateur, il fini par rester travailler aux Bouffes du Nord. Lorsque les répétitions du *Mahabharata*. commencent, il se charge du maniement des monceaux de terre utilisés pour le décor, fabrique 70 bâtons à l'aide de cannes de bambou, apporte et installe les accessoires. Il se construit une réputation de bon gardien lors de la première.

### **C. De la formation continue à la formation initiale spécialisée**

L'accès à la position de technicien ou cadre technique est très différente pour le personnel de renfort né après le début des années 70. On peut ainsi distinguer deux grandes voies d'accès. D'une part, ceux qui, jeunes, ont commencé par avoir une expérience professionnelle dans le

monde du spectacle et ont cherché à acquérir une formation pour leur permettre de disposer d'un diplôme qui leur garantisse une reconnaissance de statut. D'autre part, ceux qui ont construit des aspirations professionnelles précoces et ont suivi une formation initiale destinée à entrer directement dans le métier avec un titre supposé garantir l'accès à des postes avantageux.

Dans la première catégorie, on trouve des personnes comme Ludovic Salz et Simon Chénabi qui ont été socialisées aux métiers du spectacle par le biais de la participation à des spectacles ou au fonctionnement de structures de production et de création et qui ont, par la suite, eu accès à une formation spécialisée. Ceux-ci développent une conscience de la nécessité d'une formation diplômante au fil de leurs expériences. L'âge et le capital social dont disposent ces jeunes gens au sein du monde du spectacle déterminant alors le type de formation vers lequel ils s'orienteront.

Né en 1973 dans une famille de cadres moyens qui a cultivé son amour pour la musique et la nature (ses parents sont mélomanes et lui même pratique un instrument depuis son plus jeune âge), Ludovic Salz a une expérience universitaire en IUT qui l'amène à définir les métiers qui s'ouvriraient alors à lui comme ne correspondant pas au style de vie qu'il souhaite avoir. Il quitte l'enseignement supérieur avec le projet de s'installer à son compte en tant que gérant de gîte d'étape accompagnateur de randonnée pour exercer sa passion de la marche et de l'escalade. En âge de faire son service militaire il fait le choix d'être objecteur de conscience. Afin d'effectuer les deux années de service civil obligatoires, il trouve une association qui, au moment de son arrivée, se lance dans le développement du théâtre de rue en milieu rural. Sa socialisation au monde du spectacle se fait d'autant plus aisément qu'elle lui permet de concilier sa passion avec l'acquisition d'un savoir-faire spécifique. À travers l'exemple de Ludovic, on perçoit également les changements qui s'opèrent dans la formation des cadres technico-artistiques du spectacle à la fin des années 90 par le biais du développement des structures de formation initiale.

En fait la société qui édite les Topo-guides où je devais travailler lançait une nouvelle structure pour le développement des arts du chemin, l'association Colportages qui accompagnait une course de triathlon sur le trajet de la transhumance dans le cadre du Festival des arts du chemin. C'était une toute petite structure. J'ai fait beaucoup d'administration, de recherche de subventions, de dossiers de presse, de comptabilité. Je trouve que c'est intéressant que les techniciens connaissent un peu l'administratif parce que dans le théâtre il y a vraiment ce clivage administration - technique. Avec une guerre entre eux... Sinon, sur le festival, je faisais la technique. C'était très

amateur dans l'organisation mais avec un résultat très professionnel. On avait plein de matos qui nous coûtait rien parce qu'on nous prêtait plein de choses. Quand ma période de travail en tant qu'objecteur de conscience a été finie, on m'a proposé un contrat d'emploi-jeune, mais comme je ne m'entendais plus très bien avec le directeur, je suis parti. Et là, j'ai cherché une formation spécialisée. J'ai trouvé le CFPTS<sup>453</sup>, à Bagnolet. C'était destiné aux intermittents et ils recrutait sur dossier et concours. Il y avait huit places. Une formation théorique de six mois et trois mois de stage. Je me suis inscrit en régie plateau. Mais entre le moment où j'ai candidaté et les résultats, ils ont modifié la structure. Ils voulaient en faire la première formation en alternance destinée aux post-Bacs, type BTS. La formation passait à deux ans en alternance avec un maître d'apprentissage dans une structure d'accueil pour apprentis et un enseignement théorique au CFPTS.

On comprend également que l'orientation vers la formation en régie plateau découle du caractère peu technique et polyvalent de l'expérience professionnelle telle qu'elle s'est préalablement constituée. Si la fréquentation assidue d'une structure théâtrale constitue la meilleure des socialisations au monde du spectacle et à ses divers métiers, on peut se demander si elle est suffisante à l'acquisition d'une compétence technique plus spécialisée de type « régie lumière » ou « régie son ». Le parcours de Simon Chénabi permet d'apporter une réponse à cette question et surtout de comprendre certains des mécanismes à l'œuvre dans l'entrée dans un métier sans formation diplômante initiale. Fils de comédiens travaillant depuis de nombreuses années avec Peter Brook, Simon, mélomane, a commencé à avoir une expérience professionnelle au théâtre en tant que comédien auprès de ses parents et avec le metteur en scène et directeur du théâtre des Bouffes du Nord. Peu porté par les études, il revient travailler au C.I.C.T., dès après son Bac obtenu en 1997, pour la reprise d'un spectacle créé en 1993. Le musicien qui avait pris part à la création étant décédé depuis, il a la charge de refaire la musique du spectacle avec Peter Brook et son assistante puis, d'assurer la régie son pendant les représentations. Sans nous livrer les détails de la manière dont il a été recruté (intercession parentale ou non, négociation), voici comment il explique son recrutement :

---

<sup>453</sup> Le Centre de Formation Professionnelle aux Techniques du Spectacle propose des formations de courte durée permettant à des permanents et intermittents d'acquérir une des compétences spécialisées nécessaires au bon fonctionnement d'une structure théâtrale (technique de plateau-machinerie scénique, effets spéciaux, régie lumière, consoles automatisées, régie son, son numérique, soudure, construction de décors, sécurité, DAO 2D/3D, préparation à l'habilitation électrique, prévention des risques et licence d'exploitant, accrochage et levage...), des formations de longue durée destinées aux permanents ou intermittents désireux de se reconverter (comme les régies lumière, son, générale, la fabrication d'accessoires, la direction technique) ainsi que des formations à la carte pour les collectivités. Depuis, 1999, il dispose d'un Centre de Formation des Apprentis (CFA du spectacle vivant) qui propose la préparation au diplôme de niveau III « régisseur spécialisé du spectacle » (options plateau, lumière ou son). In <http://www.cfpts.com>

J'ai commencé à jouer du piano à quatre ans et j'ai fait beaucoup d'autres instruments. J'ai été batteur dans un groupe pendant six mois. J'ai été percussionniste dans un groupe de musique cubaine pendant deux ans. Beaucoup d'instruments. D'ailleurs je vais faire une école de musique bientôt. D'ailleurs, quand je dis ça, c'est plutôt l'aspect musical qui m'intéresse. L'aspect technique c'est plutôt pour manger. Je me suis toujours intéressé à ça. J'ai toujours été assez féru de matériel de bonne qualité en général. J'ai appris sur le tas, avec [Pascal] qui m'expliquait les trucs de base. Il est quand même très fort en électricité, ce genre de base. Et après, j'ai appris tout seul en faisant des conneries, voilà. J'ai pas rêvé de ça parce que pour moi, c'était la vie de tous les jours.

Simon a, dès sa première expérience dans un domaine technique du théâtre, pris part à la création de l'environnement musical du spectacle. Il a donc collaboré à ce qui est défini dans ce monde comme étant du domaine artistique. En dépit d'une formation musicale similaire à celle de Ludovic, on perçoit à quel point le mode sur lequel la coopération se définit est déterminant dans l'élaboration des objectifs de carrière. Pour Simon, la compétence technique est reléguée au niveau d'un savoir-faire aisément accessible et déprécié, simple outil dans l'accès à l'emploi, au profit d'une compétence artistique valorisée. La fréquentation du monde du théâtre et plus spécialement de certaines personnes clefs, comme un metteur en scène réputé qui ouvre l'accès au métier autorisant alors, par la suite, la valorisation d'une compétence aux dépens d'une autre.

Ces deux exemples permettent également de percevoir que la valeur symbolique de l'expérience n'est pas la même pour ces deux techniciens aux origines sociales assez similaires (parents cadres moyens supérieurs). Le contexte associatif, rural et provincial assimile l'expérience professionnelle de Ludovic à une pratique amateur l'obligeant à rechercher une formation labellisée comme « professionnelle » afin de faciliter son entrée sur le marché en tant que technicien du spectacle. À l'inverse, grâce à sa participation à un spectacle d'un metteur en scène renommé et aux perspectives de renouvellement de cette collaboration, Simon est automatiquement étiqueté « régisseur son » sans avoir à rechercher la reconnaissance par un diplôme des compétences techniques acquises par la pratique. La forme de sécurité de l'emploi qui lui est ainsi assurée par les réseaux paternels (les spectacles mis en scène par Brook mais aussi par son père) permet à Simon de reporter ses efforts sur l'acquisition d'une reconnaissance artistique socialement plus prisée au travers d'une formation de musicien et non de technicien. Comme le montrent ces deux exemples, les jeunes techniciens qui ont eu accès à un métier technique du monde du spectacle par le biais



de la pratique ne sont pas à l'origine des personnes qui ont souhaité devenir techniciens du spectacle. Ce sont plutôt des jeunes gens titulaires d'un Baccalauréat qui n'ont pas désiré poursuivre des études supérieures et sont aussitôt entrés dans la vie active. L'expérience réussie du travail dans le théâtre ainsi que d'un mode de vie conforme à leurs attentes associé à des perspectives d'emploi les a ensuite amenés à rechercher une formation professionnelle spécialisée qui leur permette d'assurer la continuité du travail. La nature de cette formation (artistique ou technique) dépendant alors totalement des conditions dans lesquelles les premières expériences se sont déroulées ainsi que du capital social et des possibilités de garantir la continuité de l'emploi que celui-ci permet.

À côté de ces jeunes ayant été socialisés à un métier technique du spectacle par la pratique, on trouve un nombre croissant de jeunes qui ont été introduits à ces métiers au travers de formations initiales de plus en plus nombreuses et spécialisées. Elles se font, cependant, principalement au travers d'un secteur spécifique du monde du spectacle, le cinéma. En effet, les formations aux métiers techniques du théâtre n'existent pas encore dans les lycées alors que certains établissements du secondaire disposent à présent de sections cinéma qui permettent d'obtenir un Bac Cinéma en s'initiant aux techniques de l'image et du son. Au-delà de ce diplôme de niveau II, on trouve des formations diplômantes au niveau III. Celles-ci sont proposées par des institutions publiques prestigieuses comme l'École Nationale Supérieure Louis Lumière (ENSL) ou l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Spectacle (ENSATT) mais aussi dans des établissements privés sous contrat, habilités à dispenser des diplômes de type BTS. Dans son étude sur les carrières des techniciens, Patrick Veneau souligne que, dans les années 1990, les jeunes qui sont recrutés comme techniciens dans l'ensemble des secteurs d'activité sont plus diplômés (on voit notamment apparaître des jeunes diplômés de l'enseignement supérieur à la place de ceux titulaires d'un BEP). Par ailleurs, les pères des jeunes recrutés comme techniciens appartiennent davantage à la catégorie des cadres et professions intermédiaires mais ceci n'est que le reflet des transformations de la structure sociale au cours des trente dernières années<sup>454</sup>.

Voyons au travers des histoires de vie de Frédéric Haler et Laurent Millet quelles sont les caractéristiques sociodémographiques de ces membres du personnel de renfort issus de formations spécialisées et l'impact de leur formation sur leur entrée sur le marché du travail en tant que technicien du spectacle vivant.

---

<sup>454</sup> In VENEAU, P., "Évolution de la mobilité et accès à la position de technicien", *op. cit.*

Bien que tous deux soient nés la même année, soient pratiquement issus du même milieu social, et aient rêvé de travailler dans le cinéma, Frédéric et Laurent ne bénéficient pas du même rapport initial au monde du spectacle. Alors que les parents de Frédéric n'ont aucun lien avec le monde du spectacle, Laurent a des parents qui sont eux-mêmes cadres technico-artistiques du spectacle (père régisseur et la mère maître de ballet). En dépit de leur attirance précoce pour un secteur spécifique du monde du spectacle, le degré de socialisation au monde du spectacle et d'information sur le monde du cinéma dont chacun d'entre eux a pu disposer a entraîné des choix de formation spécialisés différents. Frédéric n'était pas socialisé au monde du spectacle par le biais de ses parents, il a suivi une formation spécifique précoce (baccalauréat cinéma) puis une filière privée afin d'obtenir un diplôme de cadreur (BTS). Laurent a bénéficié de la connaissance que ses parents avaient du monde du spectacle afin de préparer au mieux son entrée sur le marché du travail. La formation suivie par Frédéric repose sur la pratique intensive du tournage. La hiérarchie extrême au sein des équipes cinématographiques et l'existence de réseaux de connaissances lui permettent de prendre conscience de la difficulté d'accéder au marché de l'emploi à un statut favorable dans un secteur où il ne connaît personne. Toujours désireux de travailler la lumière, Frédéric s'est alors détourné du cinéma et a envisagé le secteur du théâtre dans lequel l'accès à l'emploi lui semblait plus facile. Objecteur de conscience, il a effectué son service militaire en tant que projectionniste de cinéma ce qui lui a permis d'accéder à une formation continue à la régie lumière. Celle-ci s'est présentée sous la forme d'un enseignement théorique sur 10 mois et de deux mois de stage qui ont constitué son premier contact professionnel avec le monde du théâtre. Il a fait son stage au Théâtre des Bouffes du Nord où il a démarré comme « électricien » mais pour faire les montages et démontages d'équipements scéniques, soit, en fait, un statut « ouvrier ». Les journées étaient longues (15 heures) et physiquement éprouvantes car l'équipe était très restreinte (trois personnes). En dépit de son statut et du fait qu'ils soient peu nombreux, Frédéric est, de temps à autre, amené à remplacer le régisseur lumière à la régie lors des représentations. Après tout le travail effectué en amont, ces tâches sont jugées « faciles » (« il n'y a qu'à appuyer sur un bouton ») et vécues comme une forme de récompense à l'intense activité préalable. Bien que les conditions de travail soient aussi difficiles que celles qu'il avait connues dans son approche du cinéma (longues attentes, pression des différentes équipes), cette expérience permet à Frédéric de définir le secteur comme plus satisfaisant car susceptible de pourvoir à son emploi tout en offrant des perspectives rapides d'évolution. Comme on peut le voir dans le portrait en encadré ci-après, bien qu'également socialisé tout d'abord au cinéma, Laurent accède de façon très différente

au monde du théâtre. En effet, ses premières expériences cinématographiques ne sont pas vécues comme contraignantes et défavorables car il obtient très vite une reconnaissance auprès de professionnels intégrés en parallèle à sa formation. De plus, et à l'instar des formations de prestige élitaires dédiées aux acteurs, l'école renommée à laquelle il accède lui permet d'obtenir une reconnaissance institutionnelle et sociale. Le théâtre se présente alors à lui seulement comme une possibilité de garantir la continuité de l'emploi à un moment de vacance dans le secteur du cinéma.

Du point de vue des statuts occupés, l'entrée dans le monde du théâtre ne se fait alors pas de la même manière pour Frédéric et Laurent. Rapportées à l'expérience de Ludovic et de Simon, on peut, cependant en conclure que le niveau de diplôme importe moins que la manière dont le membre du personnel de renfort a été conduit aux Bouffes du Nord. Introduits par le biais d'un accord de stage, Frédéric et Ludovic ont débuté comme ouvriers alors qu'ils avaient bénéficié d'une formation spécialisée et/ou d'une expérience pratique d'une spécialité technique du spectacle. Simon et Laurent, enfants de cadres du monde du spectacle, ont tous deux eu, d'emblée, accès à des postes de cadres alors que l'un ne disposait d'aucun titre et que l'autre était ingénieur diplômé d'une des plus prestigieuses écoles de cinéma françaises. On peut donc en conclure que pour un premier accès, le capital social est donc déterminant dans l'obtention d'un poste à statut plus élevé.

#### Laurent Millet

Né en 1972, son père est régisseur de théâtre et d'opéra. Sa mère a été maître de ballet dans la compagnie de Roland Petit (elle était chargée de faire répéter les danseurs, de recréer des chorégraphies à partir de notes ou de vidéos). Ses parents tenant à ce qu'il ait d'abord un diplôme avant de commencer à travailler, Laurent fait Maths Sup. et Maths Spé., mais l'ambiance ne lui plaisant pas, il prépare en même temps le concours de l'école Louis Lumière, désormais uniquement accessible à Bac +2. La formation se fait sur trois ans, sans stage, pour l'obtention d'un diplôme d'ingénieur Bac+5 dans l'une des trois spécialités (cinéma, photo, son). Par le biais de son père, alors à l'Opéra de Lyon, Laurent rencontre un chef opérateur qui le prend comme stagiaire sur le tournage vidéo d'un documentaire musical. La participation à un type de tournage dit « léger » (nécessitant moins de personnel que l'usage de la pellicule) lui permet de devenir très rapidement son assistant et de connaître donc, dès sa première expérience professionnelle un statut assez enviable dans la hiérarchie des positions au sein de ce monde<sup>455</sup>. Alors que la formation offerte par l'école ne permet pas normalement d'avoir

<sup>455</sup> Une équipe d'image cinéma se compose de quatre postes. Le chef opérateur, celui qui fait la lumière (équivalent d'un régisseur lumière au théâtre), le cadreur, celui qui tient la lumière, le premier assistant opérateur (qui fait la mise au point, charge les magasins, assure la maintenance de la caméra, change les objectifs) et le second assistant (assistant du premier). Les ingénieurs débutent d'ordinaire en tant que second avant de progressivement vers la position de chef opérateur.

une activité professionnelle par ailleurs, Laurent réussit à participer régulièrement pendant trois ans à des tournages avec ce chef opérateur. Cela lui permet également de rencontrer deux ou trois autres personnes avec qui il a pu collaborer ponctuellement et d'avoir également une expérience du théâtre à Avignon. Laurent obtient ainsi son statut d'intermittent au sortir de l'école Louis Lumière (la participation à cette formation restreint le nombre d'heures nécessaires à l'ouverture d'un dossier ASSEDICs à 507 heures au lieu des 1014 habituellement requises). Pendant deux ans, il continue de collaborer régulièrement aux réalisations auxquelles participe le chef opérateur jusqu'au moment où prenant part à des coproductions européennes ou avec la SFP, ce dernier n'est plus en position d'imposer des techniciens mais doit s'intégrer à des équipes déjà constituées. Laurent connaît une courte période de chômage qui prend fin grâce aux réseaux paternels. Son père, qui a longtemps travaillé aux Bouffes du Nord, a appris par le biais de Pierre-Louis Jatte que Peter Brook recherchait quelqu'un pouvant prendre en charge la régie vidéo sur un spectacle en cours de création en février 1998. Laurent se présente puis est engagé pour toute la durée des représentations et la tournée d'un an. L'expérience lui plaît et est renouvelée dès la fin de son contrat grâce à la participation à l'exploitation d'un autre spectacle de Peter Brook en tant que régisseur son. Puis sur un autre, où, cette fois-ci, il remplace le régisseur lumière. Pendant trois ans, Laurent enchaîne donc les contrats au Théâtre des Bouffes du Nord.

À la différence des acteurs qui peuvent avoir été socialisés très tôt (dès la petite enfance) aux techniques de l'art dramatique au travers de la pratique du jeu, les ouvriers, techniciens et cadres du spectacle vivant découvrent ce monde plus tard et souvent après une expérience professionnelle dans un autre monde, même parfois éloigné du spectacle. La plupart du temps, celle-ci a lieu dans un secteur qui n'apporte pas toutes les satisfactions attendues en matière de statut social (pour les ouvriers) ou en matière de statut social et de perspectives d'emploi (pour les techniciens). En dépit de la mise en place de structures de formations initiales spécialisées, la plupart sont socialisés au monde du théâtre par le biais de la participation à des spectacles car peu bénéficient des réseaux de placement offerts par les écoles les plus prestigieuses. L'insertion dans ce nouveau monde aux dépens de celui fréquenté auparavant repose alors sur la comparaison favorable entre les perspectives d'occuper des statuts socialement plus prisés plutôt que sur le temps de travail ou le confort du lieu de travail et de l'équipement disponible. Une fois entrés dans ce monde, il importe à ces nouveaux membres du personnel de renfort de s'assurer de la continuité de l'emploi. On peut se demander comment ces nouveaux arrivants se stabilisent sur un marché caractérisé par la diffusion des contrats à durée déterminée. C'est ce que nous allons voir à présent.

## **II. Continuité de l'emploi, réseaux de coopération solidaires et parrainage**

La brièveté des contrats de travail utilisés dans le spectacle conduit les membres du personnel de renfort à mettre en place des stratégies dont le but est de garantir à la fois la continuité de l'emploi, afin de percevoir des revenus décents, et de se maintenir dans le secteur d'activité. Ces stratégies sont rendues possibles par la position d'intermédiaire occupée par certains membres du personnel de renfort dans l'organisation du travail au sein d'un théâtre.

S'il n'est pas à l'origine du processus de recrutement, en ce que la tâche de déterminer parmi quelle spécialité recruter le personnel revient au metteur en scène et correspondent à ses choix esthétiques, le personnel de renfort occupant des positions d'encadrement dispose, toutefois, d'un certain pouvoir décisionnel. Il lui revient, en effet, de déterminer combien de personnes sont nécessaires à un spectacle et qui recruter. De fait, lors de sa participation à des spectacles, la position intermédiaire de certains de ces membres, entre la direction artistique et le personnel technique subalterne, leur permet de glaner des informations concernant soit la vacance d'un poste à venir, soit l'ouverture d'un poste pour un nouveau spectacle en préparation. Selon la taille de l'établissement, les personnes les mieux placées sont d'ordinaire les régisseurs généraux ou directeurs techniques. Ceux-ci sont ainsi informés par les ouvriers et techniciens de leur impossibilité à poursuivre un contrat jusqu'à son terme ou à s'engager dans un nouveau contrat. Par ailleurs, les membres de l'encadrement artistique informent les régisseurs généraux de l'existence d'un nouveau projet à l'étude et de la nécessité de pourvoir un certain nombre de postes techniques. Par les contrôles qu'ils effectuent sur l'édifice et la salle et les contacts qu'ils établissent avec les équipes des spectacles techniques invités, les directeurs techniques de théâtre sont, quant à eux, en position de déterminer si des aménagements sont nécessaires et s'ils requièrent l'intervention d'un personnel de renfort supplémentaire. Grâce à ces différentes sources d'information, régisseurs généraux et directeurs techniques sont alors l'interface nécessaire entre l'offre et la demande de poste pour toute la catégorie du personnel technique. Même s'il ne dispose pas de la décision finale en matière de recrutement, la capacité de proposition d'un régisseur général, par exemple, permet à l'encadrement artistique et administratif de se passer des services d'un intermédiaire qui aurait à procéder à une recherche et à une évaluation de candidats potentiels pour la constitution d'une équipe spécifique à un nouveau projet. Outre la continuité de service que ce système d'interface permet, il offre également une garantie de bon fonctionnement en ce qu'il repose sur une expérience préalable de travail entre

partenaires d'équipes distinctes. Le personnel qui sert d'intermédiaire n'agit que comme relais de l'information en établissant un lien entre une vacance de poste et un employé potentiel. Il n'est jamais rémunéré pour ce rôle mais permet d'assurer la continuité de l'emploi pour des personnels intermittents tout en tentant de garantir la meilleure continuité de service possible. À l'instar des accords de collaboration mis en relief par Simon N. Roy dans le monde des artisans couvreurs, ce mode de coopération permet à l'information de circuler entre les personnes et de constituer des équipes *ad hoc*. Cependant, alors que dans le cas de ces artisans, les réseaux restent locaux, la situation parisienne centrale en matière de création théâtrale autorise l'existence de réseaux plus étendus<sup>456</sup>. Lorsque Isabelle Nardi décrit la manière dont elle a intégré les différentes équipes de personnel de renfort au théâtre de Bobigny, elle souligne la prégnance du rôle du régisseur général comme interface dans la circulation de l'information en provenance d'habilleuses le tenant au courant de la durée de leur disponibilité et de metteurs en scène engagés dans un processus de création nécessitant des habilleuses. Son intégration à l'équipe du personnel de renfort des Bouffes du Nord, relève de schèmes d'interaction similaires. À la différence près que, comme le souligne ici Isabelle, dans une petite structure comme le C.I.C.T. à la fin des années 1980, la seule personne en position d'interface dans le théâtre était alors l'administrateur<sup>457</sup>.

Pareil, c'est grâce à cet administrateur. Donc à la suite de ça, ça devait être en 89. Un jour, il m'appelle et il me dit « Vous savez, y a une préparation, il est en train de préparer *La Tempête* et ça serait bien que vous voyez la costumière pour faire ce spectacle. » Et moi, j'étais pas du tout dans le trip de dire, d'amener un CV, de me vendre. Moi ça tombait comme ça. C'était une espèce de jeu bon enfant, quoi. Donc moi, il me dit ça. Dans ma tête, à partir du moment où il me le dit et ils savent ce que j'ai déjà fait bon ben voilà. Ça le fait. Je m'en rappellerais tout le temps... En plus, je ne savais même pas qui était Brook ! Donc, il y avait un entretien avec [Aurélia Cholodenko, la costumière] ah non, c'était même pas elle, c'était P., son assistante, pour ce boulot, donc ils cherchaient deux habilleuses. Donc, j'y suis allée comme ça : « Bonjour, vous avez fait quoi ? » « Ben voilà... », j'explique un peu. Après, j'ai réalisé à quel point il y avait plein de gens qui étaient là pour à tout prix avoir le job, avec des CV bétons. Et je l'ai eu en fait, je l'ai su après, c'est parce que j'ai dit que j'avais fait de la broderie perlée et que P., c'est des femmes très, très minutieuses... Et

---

<sup>456</sup> ROY, S., N., "Accords de collaboration et réseaux locaux", *Sociétés Contemporaines*, 1995, n°23-23, pp. 169-184.

<sup>457</sup> Pour mémoire, je rappellerai que lorsqu'il n'y avait pas de création ou de représentation d'un spectacle de Peter Brook, les Bouffes du Nord- C.I.C.T. fonctionnaient avec un effectif très réduit. Seul le directeur technique se trouvait dans le théâtre. Lorsque les créations étaient en tournée et qu'il n'y avait pas de spectacle invité, seul l'administrateur était présent.

donc quand je lui ai dit ça, elle a dit « Ah, donc ça veut dire que c'est quelqu'un qui est douce et tout ça. » Donc ça faisait peut-être une différence par rapport aux autres. Parce qu'au début elles voulaient quelqu'un qui... Elles avaient des problèmes avant, je crois, donc elles voulaient tout de suite quelqu'un qui sorte de la rue Blanche, tu vois, avec une espèce de chose technique qui colle...

Si Isabelle est amenée à passer un entretien, c'est que le réseau d'habilleuses au sein des Bouffes n'existe pas encore du fait que les spectacles n'aient jusqu'alors pas nécessité le recours à ce type de personnes, l'assistante de la costumière-accessoiriste se chargeant avec cette dernière et avec l'accessoiriste des tâches d'habillage. Le fait que cette sélection puisse s'effectuer avant même d'avoir fait l'expérience de relations de travail et sur la base d'informations minimales concernant les compétences techniques des personnes confirme l'importance du savoir-faire relationnel comme critère de choix prioritaire. Bien que les tâches accomplies par les habilleuses et les caissières soient distinctes<sup>458</sup>, l'activité de ces deux types de personnes est dépréciée du fait de son caractère précaire et de sa faible rémunération (le plus faible taux dans la grille des salaires des ouvriers et techniciens du spectacle). Mais surtout, l'exemple du recrutement d'Isabelle permet de souligner la prégnance de critères d'évaluation de compétences relationnelles stéréotypés qui rejoignent les « qualités féminines » utilisées comme éléments de sélection dans l'embauche des caissières d'hypermarchés décrits par Paul Bouffartigue et Jean-René Pendariès<sup>459</sup>. La douceur, ici valorisée, étant non seulement synonyme de protection des acteurs mais aussi de docilité à l'égard de l'autorité et d'absence de velléité de promotion interne. L'action des pairs permet aux membres du personnel de renfort de garantir la continuité de l'emploi ainsi qu'éventuellement, une mobilité horizontale dans divers secteurs. C'est ce que souligne le parcours de Katia.

Orpheline de père et mère à 17 ans, Katia Plovec est adoptée avec son jeune frère par son oncle maternel. Elle fait un CAP de couture floue et, pressée de quitter son entourage familial s'installe, à l'âge de 18 ans, dans un foyer pour jeune fille. Elle travaille dans des ateliers de couture. Par le biais d'un dramaturge engagé dans la création d'un spectacle amateur, Katia découvre la création de costume et décide de se former pour pouvoir devenir costumière. Bien qu'elle ne soit pas intermittente du

---

<sup>458</sup> Si le travail des habilleuses est soumis à la pression d'une cadence rapide, il est plus varié et moins spécialisé que le travail de caissière, répétitif, réalisé sur postes individuels fixes et strictement identiques par des salariées interchangeables et soumises à la pression de la « chaîne » des clients. D'après BOUFFARTIGUE, P., PENDARIÈS, J.-R., « Formes particulières d'emploi et gestion de la main-d'œuvre féminine peu qualifiée : le cas des caissières d'un hypermarché », *Sociologie du travail*, vol. 38, 1994, pp. 337-359.

<sup>459</sup> BOUFFARTIGUE, P., PENDARIÈS, J.-R., *Idem*.

spectacle et qu'elle ait moins de 25 ans, elle obtient un stage de six mois proposé par l'ANPE destiné aux habilleuses ou costumières désireuses de devenir créatrices de costumes. Au contact des dix-neuf autres personnes du stage, ayant toutes déjà une expérience professionnelle dans le spectacle, Katia apprend le métier, mais noue également des relations qui lui permettent d'obtenir une embauche dans la réalisation de costumes, dès la sortie du stage. Le rythme de travail marqué par des efforts intenses sur de brèves périodes ne la satisfait pas. Toujours grâce à une costumière rencontrée durant le stage, elle trouve un emploi en tant que styliste dans la publicité. Elle y reste cinq ans avant de prendre une année de congés sans solde. Au bout de cette année, elle est sans travail et n'a plus de contact avec les personnes rencontrées dans le stage. Elle est contrainte de s'adresser directement à la direction des théâtres ce qui se révèle être totalement infructueux. Isabelle, rencontrée dans le foyer de jeunes filles, est devenue habilleuse et lui permet de trouver de petits contrats sur ce type de postes dans des théâtres situés hors de Paris. Par le biais de ces expériences et des contacts qu'elle noue avec le reste du personnel technique sur chacun des lieux de travail, elle arrive également à obtenir des contrats en tant qu'habilleuse sur des films.

Pascal Laville, régisseur lumière, décrit ainsi la circulation de l'information entre membres du personnel de renfort et le principe de réciprocité à la base de cette relation de coopération.

Quand t'as un copain qui est dans la branche, tu lui dis que tu cherches.  
Souvent toi, après, tu penses à quelqu'un que tu as estimé, ou que t'as vu travailler.

Comme nous le montre les exemples cités, les stratégies reposent principalement sur la mise en place de réseaux de coopération solidaire et équitable au sein du groupe étendu du personnel de renfort qui visent à pallier l'incertitude constante de l'emploi imposée par les metteurs en scène et producteurs en charge du recrutement. Ce sont les relations professionnelles établies avec les autres membres de leur catégorie qui ont permis aux membres du personnel de renfort de s'assurer de la continuité de leur emploi. H. Becker et Faulkner ont tous deux pu observer l'existence de ce type de fonctionnement parmi les musiciens. Ceux-ci coopèrent les uns avec les autres en se recommandant mutuellement au sein d'un large réseau de structures de productions et par le biais de « coteries ». Ce parrainage mutuel visant à garantir l'emploi<sup>460</sup>. Pour reprendre les termes d'E. Lyon, on peut donc dire que le monde du théâtre fonctionne sur l'existence de « réserves en personnel »<sup>461</sup>.

---

<sup>460</sup> FAULKNER, R., R., *Music on Demand, op. cit.*, BECKER, H., S., *Outsiders, op. cit.*

<sup>461</sup> L'auteur parle de « pool of personnel resources » afin de qualifier l'ensemble des ressources en personnel qui peuvent être mobilisées afin de produire une œuvre artistique. In LYON, E., J., *op. cit.* Cette notion a été



Toutefois, celles-ci sont quantitativement et qualitativement délimitées. En effet, elles sont constituées par ceux des anciens partenaires de travail qui ont les compétences techniques et relationnelles nécessaires pour s'adapter à l'organisation du travail et aux interactions spécifiques à un lieu telles que définies par ceux qui les ont déjà expérimentées. L'expérience de Pierre-Louis nous apprend que les lieux dans lesquels le personnel qui coopère à la production d'un spectacle ont un rôle dans le fonctionnement de ces réseaux. Certains sont ainsi plus favorables que d'autres à la mise en place de systèmes de coopération et contribuent à la persistance des coteries. Peu après ses débuts au Festival du Marais puis au Vieux Colombier, Pierre-Louis a travaillé dans des structures théâtrales dont la fonction est d'accueillir et de produire une multitude spectacles et de troupes.

Donc, il y avait comme ça quelques points fixes, le festival du Marais, le festival d'Avignon surtout qui était vraiment quelque chose extrêmement intéressante à l'époque, surtout qu'au cloître des Carmes, j'étais responsable du cloître des Carmes, je rencontrais énormément de gens, et je faisais plus ou moins ma saison d'hiver avec les gens que je rencontrais au Festival d'Avignon. Donc le directeur du Marais, Paul Cloud à l'époque, m'a présenté à Jean-Marie Serreau, qui devait venir jouer au festival d'Avignon l'année suivante et qui était lui-même architecte et qui avait fait plein expériences au théâtre et qui, entre autres, avait amené Brecht en France. On a inventé ce matériel [une scène mobile et transformable], on a en même temps investi la Cartoucherie de Vincennes. Et puis Jean-Louis Barrault est venu installer, dans un lieu proche du Théâtre du Soleil, il est venu ranger ses décors. Pour nous protéger. En se disant... D'abord ça l'arrangeait ! Il cherchait un endroit pour mettre ses décors, et en même temps, il pensait qu'on aurait plus de mal... Parce qu'à l'époque on était des squatters, on était tenu de partir, régulièrement la ville nous menaçait, parce qu'il y avait un projet d'un parc avec des dauphins, toutes sortes de choses. Donc la ville nous menaçait régulièrement de nous expulser. Je crois que la situation de ces théâtres-là est claire depuis peu de temps. À l'époque il y avait un noyau de révolutionnaires. C'est d'ailleurs une chose intéressante car, à l'époque, au théâtre on ne se posait pas la question de savoir si les gens avec qui on travaillait étaient communistes, ils l'étaient quasiment tous. Il y avait vraiment ce théâtre-là et le théâtre privé. Et le théâtre privé c'était tout à fait un autre monde, Jean-Claude Brialy tous ces gens-là, c'était un autre monde qui, lui, était tout à fait de droite, par contre. Mais cette période m'a permis de connaître les deux. De créer par moi-même des ponts entre les deux parce que les ponts n'existaient pas. Les gens qui travaillaient dans le théâtre public ne travaillaient pas au théâtre privé et vice versa. On l'a vu en 68, les acteurs

---

traduite par « offre de ressources humaines » dans l'ouvrage d'Howard Becker *Les mondes de l'art*. Je choisis, ici à dessein, l'expression « réserves de personnel » afin de souligner le fait qu'elles soient limitées.

s'insultaient, chacun a monté son syndicat. Donc ça a beaucoup changé depuis, mais à l'époque on était dans l'un ou dans l'autre. Donc j'ai travaillé avec Jean-Marie Serreau un certain temps. J'ai connu Jean-Louis Barrault, je sais plus très bien comment d'ailleurs, j'ai oublié. Et là j'ai abandonné Jean-Marie Serreau qui montait un spectacle *Les Bonnets jaunes, les bonnets rouges*, qui est tombé malade. Je suis parti, la compagnie a plus ou moins capoté. Et j'ai travaillé pour Jean-Louis Barrault pendant un certain temps. Comme régisseur sur place et puis comme régisseur du théâtre des Nations.

Cet exemple souligne, par ailleurs, que dans les années 1970, ces lieux n'étaient pas seulement des espaces de rencontre pour toutes les personnes prenant part aux spectacles proposés mais qu'ils véhiculaient également toute une perception politique et esthétique du théâtre qui contribuait au renforcement de la coterie.

La division forte entre personnel technique et personnel artistique établie dans le monde du théâtre renforce l'organisation du travail sur la base de la constitution d'une équipe. L'interdépendance des membres de cette équipe étant elle-même accentuée à la fois par la taille du groupe et l'intensité du travail dans un délai limité. Plus l'équipe est petite, plus ses membres sont dépendants les uns des autres. Plus le travail est concentré dans le temps et plus la quantité d'interactions dans le travail augmente. La taille de la structure et le temps de travail agissent comme autant de contraintes de fonctionnement susceptibles d'augmenter la densité des contacts entre les membres du personnel de renfort. Bien que les possibilités de liens soient accrues, cela ne suffit pas à assurer le bon fonctionnement des réseaux de coopération. Ce qui détermine la capacité d'un réseau à pouvoir garantir l'emploi, c'est la capacité de chacun à établir des liens orientés dans le sens d'une collaboration durable qui assure la continuité de l'emploi et garantisse une forme de relations de travail. Les stratégies du personnel de renfort en faveur de cette collaboration reposent sur deux types de comportements. Tout d'abord, sur la définition que chaque membre du personnel de renfort construit de son lieu de travail en fonction des interactions sociales qui s'y établissent et du type de division du travail que celles-ci instaurent. Selon Pascal Laville, les caractéristiques du théâtre des Bouffes du Nord sont principalement sa structure architecturale et les modes sur lesquels se fondent les interactions entre les membres du personnel de renfort.

Quand tu pars en tournée pour les spectacles de Brook, il faut te remplacer.

C'est difficile de trouver une personne qui soit attirée pour ça. Souvent les gens travaillent déjà. Si on les prévient pas assez à l'avance. Soit je me charge de trouver ou alors même ça peut être le théâtre [le directeur technique]. Mais souvent c'est moi. Je contacte ceux qui ont déjà travaillé au théâtre parce qu'il faut connaître les lieux. C'est pas un lieu facile. Après il y a un entretien soit avec [Anne] soit avec, à l'époque c'était [Pierre-Louis] pour voir si ça va fonctionner. S'il n'y a pas de différence de caractère. Parfois, c'est dans l'urgence... Ça c'est toujours pareil, quand t'as besoin... Tous les noms qu'on pensait, ils étaient pris. Donc, il y a la date qui arrive et il faut se faire remplacer. C'est [Pierre-Louis] qui l'avait trouvée. Je sais pas comment ou par qui. Ça c'est mal passé. Elle s'est pas entendue avec [Pierre-Louis], elle s'est pas entendue avec [Ludovic], elle s'est pas entendue avec [Amin]... Pourtant [Ludovic], il est quand même assez tranquille. Mais t'as souvent des personnes qui sont très autoritaires, qui jouent aux petits chefs. Et ça, ça marche pas. Même si tu connais les gens, leurs qualités techniques, si tu les as vu travailler, les relations humaines c'est autre chose.

Bien que les contraintes temporelles agissent comme autant de restrictions dans la marge laissée dans le choix des personnes susceptibles d'être recrutées, la première donnée reste les caractéristiques spécifiques au lieu de travail et aux formes d'interactions entretenues entre les personnes qui y travaillent. L'étape suivante est la constitution d'un carnet d'adresses sélectif. En effet, chaque membre du personnel de renfort procède à l'évaluation de chacun de ses partenaires de travail en fonction de critères de compétence techniques mais avant tout de son savoir-faire relationnel. Isabelle nous dit ainsi :

En fait, moi je connais plein de filles, mais très souvent, quand tu veux les placer sur un coup. Ça marche pas parce que forcément ça, ça va pas ou...Parce qu'on te demandes énormément de... Il faut être un minimum douée en couture, mais il faut surtout être là mais pas trop présente. Ça, ça demande énormément d'adaptation, en fait , à chaque personne.

Ainsi, bien que les ouvriers et techniciens du spectacle soient confrontés à une multitude de personnes différentes dans les équipes de travail auxquels ils prennent part, ce n'est pas la quantité de ces liens de travail qui va leur permettre d'assurer la continuité de l'embauche mais la définition d'un collaborateur comme « bon partenaire ». Comme le montrent les propos d'Isabelle, cet étiquetage repose sur une estimation des capacités individuelles à s'adapter aux besoins des personnes au service desquelles le membre du personnel de renfort se place (en l'occurrence, les interprètes pour une habilleuse, le metteur en scène pour un

éclairagiste ou un régisseur son). Cela signifie aussi, estimer son habileté à établir des liens de travail positifs avec chacun des autres membres du groupe de renfort. Le travail de production d'une œuvre dramatique nécessitant la collaboration de plusieurs groupes professionnels sur des spécialités distinctes, les membres du personnel de renfort apprécient de pouvoir entretenir, comme le dit Pascal, « des contacts simples, sans qu'il faille ménager des susceptibilités » au sein de leur propre équipe. Les personnes qui satisfont à ces deux critères pourront, ultérieurement, remplir un emploi vacant dans la nouvelle équipe à laquelle prend part l'ouvrier ou le technicien avec qui ils ont déjà travaillé. Chacun se constitue ainsi un carnet d'adresse de personnes afin de pouvoir solliciter un ou une collègue dans le cas d'une vacance de poste et de reformer une équipe sur la base de relations de travail ayant fait leurs preuves. L'efficacité de ces « réserves de personnel » est assurée par la circulation constante d'informations sur les disponibilités de leurs membres. Ouvriers et techniciens se tiennent constamment informés, de façon à la fois informelle et formelle, des disponibilités des uns et des autres et ils peuvent donc s'échanger des données sur les vacances de poste et en informer le personnel d'encadrement, à savoir, le plus souvent le régisseur général. Contrairement à la vision globale du groupe qu'en ont les autres participants au monde du théâtre, ces réserves ne sont donc pas constituées de personnes totalement interchangeables mais sur la volonté que celles-ci ont de recréer des conditions de travail favorables en s'assurant la présence de personnes appréciées pour leur savoir-faire relationnel. À compétences techniques égales, le personnel de renfort utilise à la fois sa connaissance des modes d'organisation du travail imposés par les metteurs en scène auprès desquels ils ont travaillé et la capacité d'adaptation de leurs collègues pour déterminer ceux qu'ils pourront proposer en cas de vacance de poste sans risquer de susciter des conflits dans les interactions de travail. Bien que le metteur en scène soit théoriquement l'employeur, ce n'est donc pas lui qui effectue la sélection pour le recrutement. En effet, par leur connaissance des spécificités des employeurs et des employés, ouvriers et techniciens sont à même de procéder à la meilleure correspondance de poste possible (*job matching*). De fait, une habilleuse ou un régisseur essaiera de ne pas proposer une personne qui ne pourrait s'adapter aux exigences d'un metteur en scène car cela empêcherait non seulement le bon fonctionnement de l'équipe mais modifierait également la configuration du réseau de coopération. En effet, cela créerait alors un « lien faible »<sup>462</sup> qui ne serait activé qu'occasionnellement, uniquement lorsqu'une situation d'emploi correspondrait davantage aux capacités d'adaptation de l'employé. En revanche, si l'inadaptation a été

---

<sup>462</sup> GRANOVETTER, M., S., "the Strength of Weak Ties", *op. cit.*.

conflictuelle, comme dans le cas cité plus haut par Pascal, la modification dans le fonctionnement du réseau peut être plus lourde sans pour autant l'empêcher d'être opératoire. En effet, l'ouvrier ou le technicien (appelé « a », en l'occurrence le directeur technique Pierre-Louis) à l'origine de l'embauche aura du mal à pouvoir prétendre proposer à nouveau quelqu'un et le collègue en échec (la jeune femme régisseuse, appelée « b ») n'agira pas comme levier pour susciter l'embauche de celui qui l'a placé dans une situation délicate. Les capacités d'adaptation de (b) à une situation de travail et les capacités de recruteur de (a) sont alors définies réciproquement par défaut. Les liens entre (a) et (b) se distordent jusqu'à disparaître. Cela crée un « trou structurel » au sens dégagé par Burt, à savoir « le vide entre contacts non-redondants »<sup>463</sup>. Pour le personnel de renfort, les réseaux fonctionnent bien sûr sur la base du partage des conventions du monde du théâtre mais surtout sur la capacité à s'adapter aux types de relations en vigueur dans chaque structure théâtrale et sur l'action particulière d'un des membres du personnel de renfort en faveur du recrutement. De par sa position intermédiaire entre l'ensemble de l'équipe du personnel de renfort, le metteur en scène et le personnel administratif, le régisseur général, souvent recruté à titre permanent, est la personne centrale dans le processus de recrutement et le fonctionnement du réseau. De même que l'entrée dans le métier se fait par l'entremise d'un tiers membre du personnel de renfort au sein d'une entreprise théâtrale, la continuité de l'emploi dépend de l'existence, au sein du groupe du personnel de renfort de réseaux de coopération équitables et solidaires activés par le biais d'agents intermédiaires. Voyons, à présent comment s'organise la mobilité des membres du personnel de renfort tout au long de leur parcours professionnel en fonction des différents paramètres que sont la hiérarchie des statuts, le type de structure et de contrats de travail.

### **III. Technique, art et mobilité**

Comme dans tous les groupes professionnels, les membres du personnel de renfort construisent une carrière au sens où ils sont amenés à occuper différents types de postes. Le

---

<sup>463</sup> La théorie des trous structurels de Ronald S. Burt dit qu'une transaction est plus difficile à négocier, et donc moins gratifiante, lorsqu'elle est prise dans une chaîne d'autres transactions. Un marché parfait est caractérisé par un seul taux de gain. Dans un marché imparfait, il peut y avoir plusieurs taux différents parce que l'absence de relation entre les individus, les trous dans la structure du marché, peuvent rendre ces individus inconscients des rapports qu'ils représentent les uns pour les autres. In BURT, R., S., « Le capital social, les trous structurels et l'entrepreneur », *Revue française de sociologie*, XXXVI, 1995, pp. 599-628.

monde du théâtre est organisé en une multitude de structures variées et très hiérarchisées. Les types de progression varient donc à la fois en fonction des possibilités offertes au sein d'une même structure et des opportunités de passage entre deux structures de catégorie similaire ou distincte. L'acquisition d'un statut plus prisé pour les membres du personnel de renfort est possible soit sur le lieu même d'exercice, soit en changeant de lieu d'exercice. Comme je l'ai déjà souligné, la hiérarchie des postes au sein du monde du théâtre est extrêmement poussée et conventionnellement organisée selon un axe vertical en fonction du degré d'encadrement que les tâches impliquent. Dans l'éclairage, on a ainsi les postes d'électricien ou de poursuiveur qui correspondent à des statuts d'ouvriers ou techniciens. Au-dessus, se trouvent le régisseur lumière au premier niveau d'encadrement puis l'éclairagiste, au dernier niveau d'encadrement de la spécialité. Pour les costumes, on trouve, la laveuse, repasseuse ou lingère, puis l'habilleuse, le costumier, le chef costumier, et le créateur de costumes. À l'instar des musiciens de danse décrits par Howard Becker, pour obtenir de meilleurs emplois, les membres du personnel de renfort doivent à la fois posséder «des compétences et entretenir des relations d'obligation mutuelle avec des [pairs] qui sont en situation de parrainer pour ces emplois »<sup>464</sup>. Toutefois, et en raison de l'importante hiérarchie établie entre les postes au sein d'une équipe de personnel de renfort, le passage de l'un à l'autre des échelons de la hiérarchie dépend également à la fois des titres initiaux, de la taille de la structure et, comme nous l'avons vu le capital social de chaque membre du personnel de renfort. Plus la structure est grande, plus le nombre de postes à des échelons différents et la répartition des tâches sont élevés, imposant théoriquement le passage par les différents types d'échelons et un temps de reconnaissance plus ou moins long. La participation à des équipes plus restreintes, que ce soit à l'occasion de tournées ou de la création de spectacles dans des structures de plus petite taille permet d'accélérer les temps de passage et d'accéder à des tâches d'ordinaire réservées à des personnes situées à des échelons supérieurs.

Alors qu'il a été recruté comme électricien sur un spectacle de J. Deschamps, Pascal part en tournée avec la troupe. L'éclairagiste qui a pris part à la création ne fait pas la tournée et Pascal travaille donc directement avec le régisseur lumière. « Et puis bon, on était en tournée, on était très proches. En tournée, c'est peut-être ça la particularité, T'apprends beaucoup parce qu'il y a moins de monde... Quand t'arrives dans un théâtre, t'as toute une équipe, mais t'apprends beaucoup parce que tu as une diversité dans les lieux, dans le matériel et puis même dans les gens.

---

<sup>464</sup> In BECKER, H., S., *Outsiders, op. cit.*, p. 132.

Plus la structure est petite et plus la possibilité d'accéder à un statut de cadre est grande car l'accès à des tâches réservées à des catégories hiérarchiquement supérieures est facilité. Certains métiers n'offrent, toutefois, pas la même possibilité de mobilité ascendante. C'est le cas des habilleuses dont le métier n'existe d'ordinaire qu'au sein de grandes structures. Afin d'accéder à la position plus prisée de costumière, celles-ci ont théoriquement le choix entre une promotion externe ou une promotion interne. La première passe par l'obtention d'un contrat de costumière dans une compagnie ou un théâtre de petite ou moyenne envergure auquel elles peuvent prétendre du fait de leur qualification et de l'existence d'un faisceau de tâches commun. L'accès à ce type de poste sera alors fortement dépendant de la structure du marché. Caractérisé par une offre d'emploi croissante aussi bien dans le secteur de l'audiovisuel que dans le spectacle vivant, et à une moindre hausse des effectifs que pour d'autres spécialités techniques, le marché de l'emploi des habilleurs connaît une moindre dégradation que celui de l'ensemble des techniciens intermittents depuis 1990. Toutefois, la baisse de la durée moyenne des contrats et l'arrivée constante de nouveaux entrants accroît la concurrence. La diversification des secteurs d'activité est un élément fort de continuité de l'emploi et rares sont ceux qui peuvent travailler très régulièrement pour un seul secteur et encore plus pour une seule structure<sup>465</sup>. Parce qu'elle connaissait un metteur en scène, Katia avait pu obtenir un poste de costumière au sein d'une petite troupe. Cette situation, est-elle généralisable à l'ensemble des petites structures. Quels sont les éléments qui, dans de plus grandes structures de production, permettent le passage d'un membre du personnel de renfort occupant une position d'habilleuse à celle de costumière ? Les parcours des habilleuses étudiées ne permettent pas de répondre à cette question. Je soulignerai toutefois, que ce changement de position permet aux personnes qui atteignent cet échelon supérieur de la hiérarchie de se défaire du « sale boulot » qui consiste à traiter du linge des interprètes en le confiant aux habilleuses. Le changement de position serait donc intimement lié à la valeur symbolique attachée aux tâches exécutées. Bien que les habilleuses ne soient donc pas des ouvrières, on peut cependant comparer leur situation statutaire par rapport aux costumiers à celles des « serventes » (manœuvres sur les chantiers brésiliens) décrits par Christophe Brochier en ce que, il n'y a pas de correspondance entre leur bas statut et un moindre degré de technicité des tâches. Et pour paraphraser l'auteur « les tâches qu'effectuent les [habilleuses] sont en fait d'abord celles que les autres [costumiers] refuseraient de faire à temps plein ou

---

<sup>465</sup> D'après « L'emploi des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles », *Développement culturel*, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des Études et de la Prospective, n° 108, octobre 1995.

même partiellement parce qu'ils les jugent dégradantes, fatigantes ou salissantes »<sup>466</sup>. Dans les structures utilisant des habilleuses, la mobilité ascendante est également freinée par le rapport numérique qui existe entre habilleuses et costumier/ère. Les postes de ces derniers étant toujours inférieurs en nombre par rapport aux premiers. Compte tenu de la prégnance d'un personnel masculin dans la position de costumier, il est probable que le sexe agisse également comme déterminant dans la position subalterne attribuée aux habilleuses. Seule une observation détaillée du travail et de son organisation au sein des grandes structures théâtrales ayant recours à des habilleuses permettrait de définir précisément les processus à l'œuvre dans les changements de statuts.

Dans les années 1960, au moment où de nouveaux lieux de création dramatique sont ouverts hors des salles de théâtre traditionnel et de leur imposant matériel technique et qu'il n'existe pas encore de formation spécifique aux métiers techniques du spectacle, des personnes sans grande expérience du monde du théâtre mais avec des relations pouvaient plus aisément devenir « cadre technique ». C'est ce qu'a fait Pierre-Louis après une unique expérience au Festival du Marais où il a travaillé un peu à la construction des scènes et des décors mais surtout à installer les chaises et à aller chercher la billetterie.

J'ai décidé que j'étais régisseur alors que j'y connaissais rien. On cherchait un régisseur au Vieux Colombier. En fait, c'était pas un régisseur qu'on cherchait, c'était un homme à tout faire car il n'y avait qu'un technicien au Vieux Colombier donc ... Je suis allé voir Bernard July qui était directeur du Vieux Colombier à cette époque. Plus ou moins escroc, je ne savais pas encore. Et il m'a engagé, un peu sur les recommandations de mon frère, mon frère aîné qui m'avait déjà introduit au Festival du Marais qui était attaché de presse pour plusieurs théâtres, entre autres, au Vieux Colombier. Donc il m'a un peu pistonné, mais j'ai dû, quand même, en un mois, apprendre ce que c'était qu'un théâtre, les lumières, le son, la machinerie, le fonctionnement d'un théâtre. C'est pas si compliqué que ça, un théâtre, puisqu'en un mois je me suis débrouillé. J'ai été ensuite pendant deux ans dans ce théâtre tout seul. Et l'année suivante, je suis retourné au festival du Marais et au festival d'Avignon, j'ai enchaîné les deux festivals. J'ai ouvert un nouveau lieu avec Antoine Bourseiller. Moi j'étais simple stagiaire, je n'étais même pas payé, au festival d'Avignon. Mais ça m'a permis de rencontrer ces gens du festival d'Avignon qui, l'année suivante, m'ont confié la gestion, la régie de ce lieu, le cloître des Carmes. Donc, j'ai comme ça bricolé pendant pas mal d'années de spectacles que je trouvais, de théâtres qui

---

<sup>466</sup> BROCHIER, C. « Étudier l'activité des agents subalternes d'une organisation, Travail et statut des manœuvres du bâtiment au Brésil », *Journal des anthropologues*, N°85-86, 2001, pp. 29-47.



voulaient bien m'engager l'hiver, et puis le festival d'Avignon et le festival du Marais qui étaient mes deux points fixes pendant six, sept ans.

Bien que sans qualification initiale spécifique, Pierre-Louis a fait preuve d'une grande volonté d'apprendre les techniques nécessaires au fonctionnement d'un théâtre. Avant même d'avoir eu la possibilité d'accéder à certaines des tâches spécifiques, il a beaucoup observé comment les techniciens travaillaient et a fait preuve de sa volonté d'apprendre en étant prêt à saisir les occasions de se rapprocher des tâches véritablement techniques. Une fois cette détermination reconnue par l'encadrement, l'accès à la position de cadre s'est faite par le biais d'un tiers important agissant comme levier. Le prétendant au statut de technicien doit alors acquérir une compétence spécialisée au travers de la pratique avant qu'on puisse la lui contester<sup>467</sup>. Cette position doit, cependant, être confirmée par l'obtention d'un deuxième poste de même statut dans une autre structure. Celle-ci est facilitée à la fois par la participation à des réseaux professionnels moteurs et par l'existence d'un marché ouvert et porteur. La situation est très différente aujourd'hui, où les grands théâtres ont recours à un équipement très sophistiqué et nécessitant une certaine maîtrise et où l'augmentation des structures théâtrales s'accompagne d'un nombre toujours croissant de techniciens qualifiés sur le marché.

Dans la sphère dite « technique » des métiers du théâtre, les statuts privilégiés sont souvent associés à la reconnaissance de qualités « artistiques » dans l'exercice du métier. Les postes situés au sommet de la hiérarchie de chaque spécialité étant ceux dévolus à la conception et le terme en usage dans les mondes de l'art étant « création » (création musicale, de lumière, de costumes, de décors aussi appelée scénographie). Qu'il se fasse par progression interne ou externe, le changement de statut par mobilité ascendante est marqué par l'affectation d'une nouvelle appellation. Celle-ci est fortement connotée symboliquement. On passe, par exemple, de l'usage du terme « régisseur lumière » ou de « costumier » qui qualifient les capacités techniques et d'encadrement d'une personne dans un domaine d'application spécifique (l'éclairage, l'élaboration de costumes) à celui de « création lumière » ou « création costume », voire même « Lumière » ou « Costumes » qui définissent un objet à forte valeur symbolique positive. Ce travail sur l'appellation traduit la perte du trait majeur de

---

<sup>467</sup> Bien qu'il ne décrive pas l'accès à la position de cadre mais la reconnaissance d'un statut d'ouvrier qualifié (professionnel) par les agents les plus subalternes des chantiers *carioca* au Brésil (les *serventes*), Ch. Brochier fait ressortir ces mêmes étapes dans l'apprentissage. Ainsi, il souligne la nécessité de pouvoir observer et de montrer de « l'intérêt » avant d'apprendre par l'œil et le geste. In BROCHIER, Ch., « L'apprentissage 'sur le tas' dans les chantiers brésiliens », *op. cit.*, pp. 97-116.

définition de statut<sup>468</sup>, c'est-à-dire la technicité du travail que les appellations antérieures dénotaient au travers de la référence à l'activité.

En dépit des possibilités d'ascension accrue offertes l'existence d'une multitude de structures de production, la prégnance de l'intermittence ainsi que le nombre élevé d'ouvriers, de techniciens et de cadres du personnel de renfort du monde du spectacle sur le marché contraint les membres du personnel de renfort, comme les interprètes, à une mobilité entre les structures qui n'est pas toujours ascendante. C'est le cas des habilleuses, laveuses et machinistes qui ne peuvent travailler que dans des structures suffisamment grandes pour employer ce type de personnel. Sur un marché du spectacle français qui continue de concentrer le plus gros de son activité sur la capitale, les possibilités de s'assurer de la continuité de l'emploi sont certes multiples mais obligent de plus en plus à une mobilité intersectorielle<sup>469</sup>. Alors que les grandes structures comme les théâtres nationaux que sont l'Opéra Bastille ou la Comédie Française permettent, grâce à de très nombreuses créations, à des personnes comme Katia d'enchaîner les contrats tout en restant sur place. D'autres, comme les CDN ou scènes nationales (par exemple, le Théâtre de la Commune ou le Théâtre de Bobigny) qui accueillent aussi de nombreux spectacles invités, permettent au personnel de renfort de nouer des relations avec des pairs travaillant dans des équipes extérieures et ainsi, de prendre part à un réseau de coopération équitable et solidaire reposant sur un nombre varié et étendu de structures d'emploi possibles dans des secteurs variés du monde du spectacle. La participation à des équipes d'accueil de spectacles invités ou à des équipes de tournée permet de rencontrer des partenaires de travail et de multiplier les possibilités d'embauche. Un même lieu pouvant accueillir différents types de spectacles (théâtre, concerts, ballets, opéra) requérant les mêmes spécialités techniques, les membres du personnel de renfort ont donc également la possibilité de changer de secteur d'activité. Pascal, Isabelle, Ludovic et Frédéric sont ainsi passés du théâtre au cabaret ou aux concerts de musique classique. Bertrand et Olivier de l'Opéra au théâtre. Dans ce cas, le jeu des systèmes de coproduction peut court-circuiter le rôle d'un cadre technique pivot dans le processus de construction d'une équipe de renfort. Ainsi, lors de la création d'un spectacle dans le cadre d'un festival, le recours à une

---

<sup>468</sup> Le « master status-determining trait » définit par E.C. Hughes et mentionné plus haut dans la partie sur les acteurs.

<sup>469</sup> Les études du Département des Études et de la prospective du Ministère de la Culture et de la Communication indiquent que la régularité de l'activité augmente avec la variété des secteurs dans lesquels les techniciens intermittents travaillent. Les professionnels qui ne travaillent que dans un secteur sont soit des personnes (majoritaires) qui ne sont pas suffisamment insérés soit des personnes (très minoritaires) pouvant faire le choix de ne travailler que dans un secteur. In « L'emploi des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles », *Développement culturel*, Ministère de la Culture, Département des Études et de la prospective, N°108, octobre 1995, 6 p.

coproduction pour la création dans un autre lieu peut obliger des structures comme le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. à travailler avec des membres du personnel de renfort de la structure d'accueil coproductrice et à se voir imposer des collaborateurs. C'est ce qui s'est produit lors de la création d'un opéra mis en scène par Peter Brook dans le cadre du Festival d'Aix-en-Provence. Olivier, qui travaillait au Festival, a été embauché comme régisseur-plateau. Il a ensuite été à nouveau recruté lors de la création d'une pièce de théâtre aux Bouffes du Nord sans que le personnage central du réseau, le régisseur lumière, n'ait pu ou n'ait eu à agir. La participation à des coproductions implique donc à la fois une possibilité de nouveaux contacts pour une partie du personnel de renfort mais aussi le risque de rupture dans le fonctionnement d'un réseau de coopération solidaire<sup>470</sup>.

En conclusion, on peut donc dire que les membres du personnel de renfort du Théâtre des Bouffes du Nord étudiés ici sont des personnes issues des classes moyennes, en majorité de sexe masculin. Bien que plusieurs classes d'âge soient représentées, les recrutements récents indiquent une tendance au rajeunissement de ce groupe professionnel. Les parcours antérieurs à l'arrivée au TBN soulignent des modalités d'accès aux métiers techniques du spectacle très distinctes. Alors qu'une partie des membres du personnel de renfort a procédé par reconversion (ceux nés avant 1970), une autre partie a bénéficié des évolutions en matière de formation initiale et continue. Comment les membres du personnel de renfort, une fois socialisés au monde du théâtre, et parfois au monde du spectacle en général, apprennent-ils les conventions d'organisation en vigueur au Théâtre des Bouffes du Nord et comment s'y adaptent-ils ? Comment établissent-ils une cohérence entre les objectifs de l'entreprise pour laquelle ils travaillent et les leurs ? C'est ce que je me propose d'examiner à présent en explorant la notion « d'implication » des membres du personnel de renfort dans l'organisation que représente le Théâtre des Bouffes du Nord.

---

<sup>470</sup> On retrouve ce phénomène au sein des équipes de tournage dans les coproductions cinématographiques. C'est ce qu'indique le parcours de Laurent (cf. supra, portrait). Celui-ci a débuté sa carrière auprès d'un chef opérateur qui le prenait régulièrement comme assistant. À partir du moment où ce chef opérateur a travaillé dans des coproductions, il n'était plus en position d'imposer Laurent comme collaborateur car il lui fallait travailler avec d'autres équipes également constituées.

## **Section II. Le consentement à l'œuvre<sup>471</sup>**

L'objectif de ce paragraphe est de rendre compte du degré d'implication des membres du personnel de renfort dans l'organisation que représente le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. ainsi que, surtout, des ressorts de cette implication. À cette fin, je procéderai, tout d'abord, à l'étude des étapes de la socialisation au TBN. Celle-ci permettant de mettre à jour une typologie des membres du personnel de renfort construite en regard de leur degré d'implication à l'organisation. Ce préalable autorisant, ensuite, l'analyse de la manière dont le personnel de renfort s'implique dans le processus de production. Pour ce faire, je dégagerai, tout d'abord, les règles du jeu mises en place au Théâtre des Bouffes du Nord et permettant l'implication des membres du personnel de renfort dans le processus de production autour d'un intérêt commun pour les résultats et la continuité du jeu. Puis, dans un deuxième temps, je décrirai la manière dont le jeu est joué et les « enjeux secondaires » que font les membres du personnel de renfort avant de voir, dans un dernier temps, quels sont les éléments pouvant fausser ce jeu.

### **I. Devenir personnel de renfort au TBN**

Comme je le rappelais précédemment, les structures de production théâtrale sont traditionnellement composées de membres permanents et de membres intermittents. Cette dichotomie repose sur une typologie construite en termes juridiques (type de contrat de travail utilisé). Bien qu'une telle distinction sous-tende une différence dans le type de durée dans lequel s'inscrit la relation de travail (les permanents étant d'ordinaire plus anciens que les intermittents car les théâtres et compagnies théâtrales ont une durée de vie supérieure à celle d'un contrat d'intermittent), elle ne rend pas véritablement compte de la nature des relations que le personnel entretient avec la structure qui l'emploie ainsi que des modalités selon

---

<sup>471</sup> Cet intitulé est une référence directe à l'ouvrage de Michael Burawoy *Manufacturing Consent* et permet d'introduire le double processus de consentement à un produit et de production d'un consentement observable au sein d'une organisation et transposable à l'institution théâtrale que représente le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T..

lesquelles ces relations s'établissent. Même si elle est fortement liée à la durée, la typologie classique construite sur l'opposition entre permanent et intermittent, n'est pas satisfaisante. Ainsi, dans un même théâtre, peut-on trouver des membres du personnel de renfort qui bénéficient d'un statut de permanent et d'autres d'un statut intermittent alors même qu'ils ont la même ancienneté dans la structure. C'est ainsi qu'au sein du C.I.C.T., comme dans d'autres structures théâtrales<sup>472</sup>, une partie des membres du personnel de renfort prend part depuis quelques années à toutes les créations artistiques de Peter Brook aux Bouffes du Nord tout en ayant un statut juridique différent. Pierre-Louis, Amin, Pascal et Isabelle participaient depuis plus de dix ans aux spectacles de Peter Brook. Toutefois, alors que Pierre-Louis, Amin et Pascal étaient devenus « permanents », Isabelle était restée « intermittente ». La différence réside alors dans le caractère constant (sur toute une année civile) ou ponctuel (sur certains spectacles) de leur participation régulière associée à certains types de tâches (tâches liées au fonctionnement général du théâtre ou à celui d'un spectacle spécifique). Par ailleurs, et bien qu'ils ne soient pas aussi anciens dans l'établissement, d'autres membres du personnel de renfort ont obtenu le renouvellement régulier de leur contrat en tant qu'intermittents alors que certains n'ont participé qu'à un spectacle sans jamais revenir. Enfin, certains membres recrutés sur des contrats de salariés permanents ne sont pas restés dans l'organisation. Si la notion de durée est donc bien présente dans la typologie classique, elle échoue à rendre compte du degré de socialisation des individus à la structure qui les emploie et à rendre compte de leur degré de stabilisation dans l'organisation.

Je choisis d'utiliser l'appellation de « personnel stabilisé » pour décrire ceux des membres de ce groupe qui font preuve du plus grand degré de participation à la structure et qui, quelle que soit la forme de leur contrat de travail, cherchent à rester au sein de cette institution en renouvelant autant que possible l'embauche au sein du C.I.C.T.. À l'opposé, j'utilise la dénomination « personnel flottant » pour qualifier tous ceux qui ne cherchent pas ou ne sont pas à même de renouveler leur embauche au sein du Théâtre des Bouffes du Nord. La

---

<sup>472</sup> Qu'il s'agisse de compagnies subventionnées comme celle que j'ai pu observer dans le cadre de mon mémoire de DEA, ou de théâtres nationaux comme la Comédie-Française ou l'Opéra Bastille, ces différents types de structures emploient des personnes qui, qu'elles soient permanentes ou intermittentes, collaborent depuis longtemps et de façon tout à fait régulière, aux productions de cette structure. Ainsi dans la compagnie observée, seules deux personnes étaient employées à titre permanent. Elles assuraient le fonctionnement administratif et financier de la structure en plus de leur participation artistique (mise en scène et interprétation) aux productions. Parallèlement, la même costumière et le même musicien, tous deux intermittents, participaient à chacune des nouvelles créations où l'on retrouvait également, les mêmes acteurs intermittents. À l'Opéra Bastille, certaines habilleuses sont quasiment embauchées à l'année et depuis de nombreuses années mais sur des contrats de salariées intermittentes.

présentation qui suit répertorie les différentes étapes à franchir par chacun des membres du personnel dans le processus de socialisation au Théâtre des Bouffes du Nord.

## **A. Recrutement**

L'arrivée d'un membre du personnel de renfort au sein de l'organisation que représente le Théâtre des Bouffes du Nord procède toujours du même schème. Une charge de travail supplémentaire (création ou tournée d'un spectacle en parallèle à des représentations ou à des travaux d'entretien de la salle) détermine l'embauche d'une personne en complément du personnel existant. Cette personne qui vient littéralement cette fois-ci, en renfort, doit, tout d'abord, faire la preuve qu'elle peut mobiliser ses compétences pour accomplir les tâches qui lui sont confiées. C'est-à-dire qu'elle est à même de mobiliser un certain nombre de savoir-faire technique et de conventions esthétiques minimales. Comme pour Isabelle, celles-ci correspondent le plus souvent au faisceau de tâche traditionnel de la spécialité qui est attachée à leur métier.

Au début, donc je bosse avec eux, avec Peter en tout cas, depuis *La Tempête*, c'est-à-dire c'était en 90. 89 ou 90, je sais plus. Et donc il y avait une relation plus là, d'habilleuse qui fait son job. Il y avait énormément de comédiens. C'était lourd, on était deux habilleuses et y avait [Annie Colin] qui était l'accessoiriste de Peter, qui était beaucoup plus au plateau pendant les répétitions et tout ça.

Cette étape est commune à l'ensemble des membres du personnel de renfort et ne constitue pas une spécificité propre à ceux qui sont ensuite stabilisés. Tous les membres du personnel de renfort recrutés aux Bouffes du Nord l'ont été pour une compétence spécifique qu'ils avaient acquises auparavant. La plupart ont eu une expérience professionnelle antérieure leur ayant permis de se voir reconnaître une étiquette spécifique comme Pierre-Louis (régisseur général), Amin (maçon), Katia (habilleuse), Pascal (régisseurs lumières), Laurent (ingénieur d'image), Olivier (régisseurs plateau), Bertrand (régisseur « sur-translation<sup>473</sup> ») ou Adèle (lingère). Même Simon, qui n'était cependant pas régisseur son, s'était vu reconnaître des compétences de musicien avant d'être recruté comme régisseur son aux Bouffes du Nord. D'autres, cependant, accèdent au Théâtre des Bouffes du Nord dans le cadre de partenariats avec des institutions de formation aux métiers techniques du spectacle. C'est le cas de

---

<sup>473</sup> La sur-translation consiste à recourir à des panneaux électroniques placés en hauteur sur le linteau du cadre de scène afin d'offrir une traduction du texte joué sur scène.

Ludovic et de Frédéric, tous deux entrés aux TBN par le biais d'un stage d'apprentissage dans leur spécialité respective (régie plateau et régie lumière). Pendant cette première phase, les nouveaux membres du personnel de renfort doivent bien sûr apporter la preuve qu'ils ont bien les compétences requises mais ils doivent surtout montrer qu'ils sont capables de s'intégrer à une équipe de travail et qu'ils sont « désireux de bien faire ». Cela peut aboutir, dans le cas de jeunes apprentis, à ce que le savoir-faire relationnel et de la volonté de participer au mieux à l'organisation prime sur la compétence technique. Alors qu'ils n'ont pas encore acquis une compétence technique de haut niveau, ils peuvent, toutefois, devenir des membres potentiels du personnel de renfort du C.I.C.T. en montrant qu'ils sont désireux d'intégrer les conventions d'organisation du travail en vigueur dans ce nouveau lieu, qu'ils sont travailleurs et qu'ils sont capables d'établir des relations avec les membres de l'équipe sur un mode convivial. Cela est lié au fait que l'absence de compétence aboutie des apprentis puisse être palliée par d'autres membres plus expérimentés. L'objectif étant que les membres du personnel de renfort tels qu'Amin, Pierre-Louis ou Pascal auprès de qui l'ensemble des nouveaux arrivants font leurs preuves puissent dire d'eux : « il s'est bien entendu avec les autres ». « Ça s'est bien passé ». Le jugement de ces personnes est d'autant plus important que certains occupent des positions clefs dans le processus de recrutement (Pierre-Louis et Pascal) ou que leur collaboration est incontournable (Amin). Alors que Pascal doit partir en tournée, il recrute une personne pour le remplacer à la régie lumière et intégrer l'équipe composée de Ludovic, régisseur général, et d'Amin responsable de l'entretien et chargé de la régie plateau. Ludovic qui est en stage d'apprentissage aux Bouffes du Nord raconte :

Ils avaient embauché une nana qui s'appelait [Clotilde] et donc on était que elle et moi et puis Amin. Là, j'ai commencé à faire vraiment de la régie. Je me souviens que j'étais pas super performant. C'était un peu conflictuel. En fait, ils ne trouvaient personne. [Pascal Laville] avait appelé plein de monde. Il avait trouvé personne. Donc ils avaient embauché cette fille au dernier moment. Personne la connaissait. C'était une connaissance d'une connaissance. Et elle avait accepté le plan et elle était super contente mais elle avait pas les épaules pour faire le truc. Elle était super limite. Ça c'est pas super bien passé avec moi et surtout avec [Amin]. Ça peut très bien se passer pour les femmes avec [Amin], mais il faut passer un petit moment pour apprendre à se connaître. Moi, j'étais surtout au plateau, donc c'était surtout les changements. Tu vois, t'as un quatuor, après t'as un invité, après ils sont deux. Amener des chaises, des pupitres, aller voir les musiciens. Il y avait pas d'installation sonore, c'était complètement acoustique. Pour un concert d'Accentus. Ils sont 40 sur scène, les hommes derrière, les femmes devant. Ils rentraient de chaque côté du cadre de scène.

Les 10 hommes de jardin par le lointain, les 10 femmes par la petite porte qui est dans le cadre de scène. Et la même chose à cour. Moi, j'étais tout seul pour faire entrer 40 personnes par 4 points différents. Donc je demande à l'un des ouvriers de m'aider. Je lui explique le plan, on se fait un petit signe. Et puis, il y a un entracte. Ils descendent dans les loges. On a des loges qui peuvent accueillir 40 personnes mais il y a un chiotte. Il y a deux douches, mais il y a un chiotte. Je suis descendu, il y avait plus ou moins du champagne, les mecs étaient hyper contents. T'avais une queue de 15 personnes devant le chiotte ! Moi, j'arrive, ça faisait 6 mois que je bossais là, j'étais apprenti, 25 ans, je leur dit gentiment « on va y aller ». il fallait que ça reprenne. Donc, je prévient la régie que ça n'allait pas reprendre. Et cette nana, qui était un peu légère quoi, dit « pour faire patienter les gens, je vais éteindre la salle ». Donc elle éteint la salle, genre ça va commencer, et personne n'arrive. Les gens trépigment, applaudissent... Lissner, descend dans les loges, super énervé « qui est-ce qui fait la régie de ce spectacle ? », Donc moi je dis qu'il y a [Clotilde] et moi. Tout le monde est remonté. On a fait rentrer les gens. Et là, on est parti discuter. Je lui ai dit que j'étais apprenti, qu'ils étaient 40 avec 4 points d'entrée sur le plateau, il y a un chiotte dans les loges. Je me fais jeter et en même temps pas trop. Et puis, il y a un truc, c'est que dans la loi, un apprenti ne peut pas être responsable parce que je suis en apprentissage. Et [Pierre-Louis] il avait toujours été correct à ce niveau-là. Quand je faisais une connerie, il m'avait toujours dit, « c'est normal, t'es en apprentissage. C'est normal que tu la fasses, par contre tu l'a refais plus ». Lissner, c'est normal, il s'en fout de savoir le pourquoi du comment. Quand [Nadège] est arrivée, c'est une ancienne régisseuse générale de production du Châtelet et d'Aix. Elle était venue par lui, elle est arrivée ici, avec ses gros sabots. Et quand lui a voulu se débarrasser de moi, elle l'a lui a dit que si je partais ils étaient vraiment dans la merde.

Le manque de compétence de Clotilde a été d'autant plus aisément sanctionné par la non reconduction qu'elle n'avait pas donné la preuve de sa capacité à s'entendre avec les membres de l'équipe. En dépit de son inexpérience, la bonne volonté de Ludovic et les bons rapports qu'il entretenait avec l'ensemble du personnel de renfort lui permettent de devenir potentiellement reconductible. Une fois satisfaite cette double exigence de la compétence et du savoir-faire relationnel, les nouveaux membres du personnel de renfort doivent confirmer leur capacité à être recrutés en satisfaisant à un autre critère.



## **B. Renouveau de l'embauche**

Bien qu'embauchés pour une compétence spécifique et le type de relations de travail qu'ils ont su instaurer, les membres du personnel de renfort qui sont reconduits dans leurs contrats le sont surtout pour leur capacité à accepter d'effectuer un ensemble d'activités qui sortent du faisceau de tâches traditionnellement attaché à leur métier. Au travers de la construction de structures mais aussi de la fabrication ou de la transformation d'objets, l'ensemble de membres du personnel de renfort doit montrer qu'il peut mobiliser ou acquérir des compétences en-dehors de celles pour lesquelles ils ont été recrutés. Pierre-Louis, embauché pour être régisseur général sur la tournée d'un spectacle de Peter Brook en 1976, est également accessoiriste sur les spectacles de Peter Brook. Ayant pris part à de nombreux spectacles où il lui avait fallu construire des décors, il n'éprouve aucune difficulté à construire des praticables ou des bancs utilisés lors des spectacles. Il mobilise, par ailleurs, son intérêt et son expérience de toutes sortes de structures différentes comme lieux de représentation pour pouvoir également s'occuper de trouver des espaces dans chacune des villes visitées en tournée. Amin, maçon n'a aucun mal à manipuler les monceaux de latérite utilisés pour le spectacle *Le Mahabharata*, mais s'essaye aussi avec succès à la fabrication de bâtons de bambou et d'autres accessoires. Isabelle teint des tissus ou repeint une table et des chaises afin qu'ils soient réemployés dans de nouveaux spectacles. Katia fabrique un immense tapis à destination d'une création. Cet apprentissage par la fabrication concrète de structures ou d'objets constitue l'une des sorties du champ traditionnel de compétence particulièrement valorisé au Théâtre des Bouffes du Nord. Au travers du travail du bois, Pierre-Louis en a longtemps été le garant. En raison des travaux effectués sur le bâtiment, Ludovic, recruté au TBN dans le cadre d'un stage d'apprentissage en régie plateau, se retrouve à travailler à la réfection de la salle et de son équipement. C'est ce qu'il raconte ici :

Sans prétention aucune, je ne sais pas pourquoi, je sais travailler le bois. Le bois, c'est une matière que je sais travailler. Je me rends compte aussi que c'est ça, c'est une fois que les gens voient que je travaille bien, ça se passe bien. Donc, j'ai refait des portes, l'armature des sièges. Plein de bricoles. Je n'ai pas vu fonctionner le théâtre à ce moment-là. Quand [Pierre-Louis] était là, et d'ailleurs, c'est ce qu'il a dit à [Nadège] quand elle l'a remplacé, pour lui, j'étais apprenti menuisier. J'étais pas en régie plateau, je faisais de la menuiserie. Parce que [Pierre-Louis], c'était un directeur technique particulier, en fait. Qui connaissait pas franchement grand chose à la technique, à la technique pure, mais qui avait un goût très prononcé pour l'esthétique

en générale et l'esthétique de ce lieu en particulier. Des bonnes connaissances en architecture. C'était un directeur technique qui s'occupait du lieu en fait. Il s'occupait pas beaucoup de l'accueil et en général quand il s'en occupait c'était moins performant. En même temps, c'était intéressant parce que je ne connaissais pas beaucoup ce lieu et que c'est un endroit attachant. Pour lui, j'étais pas franchement sur le spectacle, j'étais plutôt sur le bâtiment. Et donc, pendant longtemps, ça s'est passé comme ça. Il y a un moment où, j'étais un peu jaloux de mes potes qui bossaient dans de vrais théâtres à l'italienne ou qui faisaient vraiment de la régie plateau où tu brasses des moteurs, des ponts, des trucs comme ça. Tu fais de la technique quoi. Et en même temps, je me suis très vite rendu compte que ce que j'apprenais là avec et ce théâtre, je pourrais l'apprendre nulle part ailleurs, alors que manipuler une perche contrebalancée ou accrocher des moteurs, ça s'apprend partout.

Cet apprentissage ne contribue pas uniquement à la redéfinition du faisceau de tâches conventionnellement attachées au métier de régisseur plateau et donc des conventions d'organisation du travail. Il permet également de transmettre aux bénéficiaires la plupart des conventions esthétiques en vigueur au Théâtre des Bouffes du Nord. L'exemple du travail du bois constitue un véritable modelage de l'expérience esthétique du théâtre en relation à la structure du lieu. Pour Ludovic, celui-ci se fait de façon d'autant plus forte qu'il prend directement part à leur préservation auprès de Pierre-Louis qui en a été l'un des principaux artisans aux côtés de Peter Brook. L'apprentissage des critères esthétiques du TBN a donc été particulièrement fort pour Ludovic puisqu'il a même, dans un premier temps, occulté celui des techniques conventionnellement associées à sa spécialité (régie plateau). Généralement, la transmission de ces valeurs se fait, cependant, de façon plus diffuse mais tout aussi continue pour tous les autres membres. Le placement d'un câble, le réglage d'une intensité lumineuse en collaboration avec un nouveau personnel de renfort peut être l'occasion de transmettre certaines valeurs.

Récital Alice Adler. Serge [Directeur technique] glisse à Ludovic qui assure la régie lumière : « ne fait pas trop d'effets sur le salut. C'est du classique, ça ! ». Il s'offusque de l'installation pour l'enregistrement du concert. Un portant haut de deux mètres avec petit disque et deux micros placés juste devant le piano. La salle est louée et c'est l'ingénieur son de l'interprète qui a placé le matériel. Pendant la représentation, Ludovic réagit à la venue de ce dernier sur scène en traversant le tapis pour replacer le portant : « il est trop visible ».

*Propos en situation, 22 avril 2001*

C'est ce qui se produit également pour Laurent. Bien qu'il ait été recruté comme régisseur son, le fait qu'il travaille aux côtés du régisseur lumière collaborateur de Peter Brook depuis plus de quinze ans, Laurent acquiert également des conventions esthétiques en matière d'éclairage.

Indépendamment du fait d'éclairer le lieu. Ce qui compte, c'est que la peau des comédiens ressorte et une peau noire ne s'éclaire pas comme une peau blanche. Donc, il faut faire attention à des intensités qui sont trop faibles, aux couleurs, et après, suivant le degré de noirceur ou si la peau est mate ou pas, les traits du visage ne ressortent pas du tout.

Ces conventions esthétiques s'accompagnent de la transmission orale par les membres les plus anciens du groupe de leur valeur cruciale en référence aux goûts du metteur en scène. Comme le dit Pascal « Peter Brook aime bien les gens qui savent un peu tout faire ». Elles s'assortissent aussi de certaines conventions régissant l'organisation du travail. Les membres du personnel de renfort en place informent constamment les nouveaux arrivants que « rien n'est jamais fixé », « que tout peut toujours changer » dans les spectacles et qu'ils doivent donc s'attendre à ce que, au-delà des phases de répétition, ils aient à procéder à des changements techniques à chaque intervention du metteur en scène. Ces changements pouvant aller jusqu'à l'acquisition d'une nouvelle compétence.

Après avoir suivi une formation à la régie lumière et fait un stage correspondant au Théâtre des Bouffes du Nord auprès de Pascal, Frédéric, a été contacté par le régisseur. Outre le fait que le régisseur lumière ait eu besoin d'un adjoint dans sa spécialité, l'argument utilisé pour convaincre Frédéric fut la possibilité d'acquérir de nouvelles techniques (en travaillant au son et à la vidéo). Parallèlement, et toujours parce que le personnel déjà employé ne peut quantitativement couvrir l'ensemble des tâches requises par le metteur en scène, Laurent précédemment engagé pour travailler sur l'élaboration d'une bande vidéo puis, à la régie du matériel vidéo en représentation, est ensuite sollicité pour assurer la régie son. Même si la sollicitation d'un nouveau membre du personnel de renfort se fait souvent de façon impromptue, la polyvalence requise est, toutefois, facilitée par le fait que le matériel utilisé ne requiert pas une grande technicité et que l'on laisse aux techniciens le temps de se former. C'est ce que souligne Laurent dans son récit de cette expérience.

Fin décembre, il me rappelle pour savoir si je pourrais faire la régie son sur *Le Costume* parce que [Simon Chénabi] qui avait fait la création ne veut pas partir les

deux premiers mois, « est-ce que tu te sentirais capable de faire le son ? » J'avais jamais fait le son, je ne me sentais pas du tout capable. J'ai hésité, j'en ai parlé un peu à droite à gauche. J'avais vu le spectacle, c'est vrai que la bande-son n'était pas très difficile. Je me suis dit que si ils me faisaient confiance... Et j'ai dit oui. Donc, je suis venu voir plusieurs fois le spectacle, j'ai appris avec [Simon]. Il m'a montré pendant une semaine ou deux et puis voilà, je suis parti en tournée.

En acceptant, de sortir de leur spécialité technique, de ne pas compter leur temps et de se montrer enthousiastes Amin, Pierre-Louis, Frédéric et Laurent, mais également tous les autres membres du personnel de renfort étudiés, ont fait la preuve qu'ils avaient intégré à la fois les conventions esthétiques et les conventions d'organisation du travail en vigueur au Théâtre des Bouffes du Nord.

Par ailleurs, le savoir-faire relationnel des nouveaux membres du personnel de renfort est également mis à l'épreuve au travers de la participation aux tournées des spectacles du metteur en scène dans de nombreuses villes du monde entier. La nécessité pour les membres de ce groupe de composer avec des équipes techniques de toutes cultures et avec une troupe auprès de qui ils se trouvent ils vivent nuit et jours pendant plusieurs mois teste à la fois leur adaptabilité à des environnements différents et à la vie en communauté. C'est ce que souligne Katia :

En général, les gens pensent que parce qu'on est en tournée, on est en vacances. On demande, en peu de temps, une concentration et une adaptation phénoménale. Il faut qu'on s'adapte aux hôtels, aux habitudes du pays, à la langue, aux gens. Et en même temps, il faut recréer son petit monde dans un autre monde. Quels que soient la structure et l'aménagement du lieu, et quelles que soient les possibilités de réalisation. C'est, des fois, un casse-tête chinois. Mais, c'est très intéressant. C'est pour ça que c'est très important de connaître son boulot sur le spectacle parfaitement avant de partir. Quand je suis partie en tournée sur *Le Costume*, ils n'avaient répété que trois fois. Je suis partie avec ma conduite. La première représentation à Helsinki s'est super bien passée. Mais j'ai dû apprendre plein de chose. Parce que t'as les exigences des comédiens, parce que c'est Peter Brook, parce que on est dans des lieux différents.

Au-delà de la grande adaptabilité dont le personnel de renfort doit faire preuve, les tournées testent surtout leur endurance et leur capacité à maintenir une bonne atmosphère de travail sur la durée. En effet, les tournées des spectacles de Peter Brook ont la particularité de s'effectuer

sur de très longues périodes (en moyenne un an) et dans des lieux très éloignés qui, non seulement, ne permettent pas d'entretenir des relations continues avec les proches ou la famille, mais imposent aussi de côtoyer les partenaires de travail pendant de longues périodes. La capacité des membres du personnel de renfort à veiller à ce que des tensions ne s'installent pas est alors valorisée. Katia est ainsi entrée en conflit avec l'un des membres du personnel de renfort mais également avec deux des comédiens durant la tournée d'un spectacle. Alors qu'elle était habilleuse sur ce spectacle, Katia effectuait de nombreuses tâches de régie générale et régie plateau. À l'arrivée dans une nouvelle ville où le directeur technique qui l'avait précédée avait donné des instructions pour l'accueil du spectacle et de l'équipe, elle a fréquemment été confrontée à des situations qu'elle jugeait insatisfaisantes et dont elle imputait la tâche au directeur technique. Parallèlement, elle estimait que deux des comédiens lui manquaient de respect. Grâce à l'intercession de Soumaoro avec qui elle entretenait de bonnes relations elle n'a pas perdu son poste d'habilleuse et s'est au contraire vu confortée au sein de l'équipe en étant nommée régisseuse. Toutefois, ces précédents ont conduit à ce que Katia ne soit plus recrutée au Théâtre des Bouffes du Nord. Aux côtés de ces membres du personnel de renfort que sont Katia, mais aussi Clotilde ou encore Nadège, qui n'ont pas su satisfaire aux critères de savoir-faire relationnel, on trouve d'autres personnes qui elles sont tout à fait socialisées au Théâtre des Bouffes du Nord mais ne souhaitent pas reconduire systématiquement leur collaboration. Celles-ci sont représentées par Simon et Laurent et ont pour particularité de faire valoir leur compétence technique spécifique. Simon qui a été régisseur sur certains spectacles de Peter Brook souhaite poursuivre sa formation de musicien afin de pouvoir explorer à la fois d'autres conventions esthétiques et d'autres formes d'organisation du travail.

Maintenant, moi, j'ai envie de passer au stade au-dessus, c'est-à-dire la composition. Chercher des atmosphères particulière, de vraiment exploiter la perception ça. Exploiter la perception qu'on peut avoir d'un texte et comment exprimer ça autrement que par des mots ou des actions théâtrales. Par de la composition, des improvisations, par des petites choses. Par des percus. Moi, j'ai un ami à moi, son père est musicien professionnel aussi. Il a fait un disque avec des bruits de table. Que des choses qui se passent normalement dans une cuisine. C'est hallucinant ! Musicalement c'est inintéressant au possible, c'est pas mélodique, c'est limite disgracieux de temps en temps, mais on se rend compte, quand on passe de la vie réelle à un support, l'impact que ça peut avoir. Tout d'un coup, le fait de couper du pain qui est normal, devient un bruit particulièrement intéressant. C'est ça qui m'intéresse. Comment exprimer une sensibilité que j'ai par rapport à un texte, comment l'exprimer avec des notes. Je

pense, qu'il y a surtout, de plus en plus de jeunes metteurs en scène qui sont prêts à faire des démarches de cet ordre là. Changer les formats. Un peu comme en art plastique il y a eu de nombreux mouvements qui ont fait. Il est clair qu'il faut se mettre dans des situations où on est avec des gens qui sont prêts à défendre ça. C'est aussi défendable que n'importe quel texte de Shakespeare, Tchekhov, Molière ou des classiques.

Si Laurent, ingénieur cinéma, pense avoir suffisamment de compétences pour pouvoir creuser la socialisation au monde du théâtre qu'il a amorcée, il ne lie pas celle-ci à une participation exclusive aux spectacles du metteur en scène Peter Brook.

Une évolution dans le théâtre, je pense, pour l'instant, me plairait pas mal. Ça va dépendre aussi de mon retour au cinéma. C'est vrai que j'ai perdu beaucoup de contacts, de relations avec le milieu cinématographique... Donc, refaire surface là-dedans, c'est un peu compliqué. Est-ce que j'ai perdu un peu de technique et de savoir-faire, je voudrais pas trop me poser la question, mais je pense que oui. Il n'y a pas cette caméra, cette pellicule. En plus, au cinéma, le matériel évolue beaucoup. Avec le numérique, qui vient se mettre là-dedans, en un an, il y a des choses qui ont changé du tout au tout. Il y a des améliorations, mais il y a aussi des mutations profondes. Être passé à côté de ça, ça peut être handicapant, je pense. Mais, on peut réapprendre. Alors que c'est vrai qu'au théâtre, les projecteurs, c'est toujours une lampe avec une couleur. Ça c'est pas trop compliqué. Les jeux d'orgue, c'est un ordinateur, donc c'est pas très compliqué non plus.

Afin d'être stabilisé, le personnel de renfort qui vient d'être recruté au sein du TBN - C.I.C.T. doit donc être, tout d'abord, identifié comme possédant une certaine compétence spécifique. Pour reprendre l'expression utilisée par Ezra Zuckermann, Tai-Young Kim, Kalinda Ukanda et James von Rittmann concernant les acteurs sur le marché de l'industrie cinématographique, on peut dire qu'il doit avoir une identité professionnelle forte (*robust identity*)<sup>474</sup>. Toutefois, le membre du personnel de renfort qui postule à une stabilisation aux Bouffes du Nord ne doit pas être trop attaché à sa spécialité et doit pouvoir faire la preuve qu'il est à même de développer d'autres compétences et une certaine polyvalence. À cela s'ajoute la nécessité de posséder un savoir-faire relationnel qui lui permette d'établir, en quelque circonstance que ce soit des relations conviviales avec l'ensemble de la troupe. Une fois satisfait cet ensemble de

---

<sup>474</sup> ZUCKERMANN, E., W., KIM, T.-Y., UKANDA, K., Von RITTMANN, J., « Robust identities or nonentities ? Typecasting in the Feature-Film Labor Market », *op. cit.*

critères, les membres du personnel de renfort sont alors en position d'être totalement intégrés en prenant part aux créations du metteur en scène et directeur artistique du C.I.C.T.

### **C. Stabilisation**

Participer à la création des spectacles de Peter Brook signifie en fait, prendre part aux répétitions des spectacles du metteur en scène. Compte tenu du petit nombre de personnes requis pour cette phase de la production d'un spectacle et du huis clos dans lequel les répétitions sont faites avec interdiction pour toute autre personne que celles expressément choisies par le metteur en scène d'être présente, cette dernière étape constitue une sorte de processus d'élection. Les membres du personnel de renfort ont le sentiment d'avoir été véritablement élus et cela rejillit sur la perception qu'ils ont de leur trajectoire. Frédéric dit ainsi « c'est comme un conte de fées » et nombreux sont ceux qui parlent de la chance d'avoir pu être choisis mais qui surtout ne s'expliquent pas pourquoi ils l'ont été. Si Pierre-Louis, Simon et Laurent pensent savoir que l'expérience acquise avant leur rencontre avec Brook les rendaient « intéressant » aux yeux du metteur en scène, ce n'est pas le cas de la plupart des autres membres du personnel de renfort pour qui le travail aux Bouffes du Nord a modelé l'expérience théâtrale. Par ailleurs, le sentiment de faire partie de la très petite élite ayant participé aux créations (dans le sens utilisé par le personnel de renfort et qui correspond aux phases de répétition d'un spectacle) s'associe aux modalités selon lesquelles les relations avec le metteur en scène s'établissent pour conduire les membres du personnel de renfort à redéfinir le travail avec ce dernier. Frédéric qui a pris part à la création d'un spectacle antérieur de Peter Brook a défini la participation à cette phase du travail de production d'un spectacle théâtral du metteur en scène comme étant « passionnant » et « magique ». L'exemple du déroulement d'une répétition à l'occasion de la tournée d'un autre spectacle à laquelle il a participé met en lumière les conditions qui permettent à cette définition de s'installer.

C'est vrai que pour les répétitions c'est quelque chose d'extraordinaire. Moi, j'ai eu le cas, pour l'anecdote, à Milan, sur *Le Costume*, ça faisait 8 jours d'affilée qu'on travaillait, on avait le premier jour off le lundi et Peter est arrivé le week-end, le vendredi et le samedi. Ça faisait un moment qu'il n'était pas venu nous voir et il a collé une répétition le lundi. Le seul jour off qu'on avait. Tout le monde a fait « merde ! ». Les comédiens tiraient la gueule. Au départ, c'était une répétition sans techniciens, donc nous, on était contents. Et puis après, il a décidé que c'était une

répétition sans techniciens sauf le son. Y a que moi qui m'y suis collé. Tout le monde me disait, on va aller se balader, ça et là. Et la répétition, je crois que c'était une des plus belles répétitions de Peter.

[C'est-à-dire, qu'est-ce qui se passe ?]

Il se passe que ça fait trois mois que tu es en tournée. Ça fait déjà 50, 60 fois que tu fais le spectacle, que tu le trouves bien, qu'il fonctionne partout, dans tous les autres pays qu'on avait fait et Peter arrive et en deux heures, non en une heure et demie, il travaille et il retouche de petites choses. Déjà avant, il y avait certaines choses, on se disait vivement qu'il arrive qu'il change un petit peu. Et il fait la répétition, il change pas du tout les choses que tu attends, il change des détails et t'es là, et c'est ça. Et le lendemain soir, les gens qui n'avaient pas assisté à la répétition, ils ont fait : « c'est plus le même spectacle ! ». Et non ! Ils ont répété une heure et demie et c'est plus le même spectacle. Les répétitions avec Peter, c'est comme une photo que tu développes où tu vois apparaître les choses. Tu mets dans le révélateur et tu vois apparaître ça. Et le génie, la magie, tu la vois apparaître comme ça et tu fais wouahou. Et puis il y a la tranquillité des répétitions de Peter : « et si on essayait ça ? »

L'ensemble du personnel a non seulement appris à définir le travail de création d'une pièce comme s'inscrivant dans un processus continu de changement qui se prolonge au-delà de la phase des répétitions avant représentation publique, mais il a aussi appris à apprécier ces changements. Les modifications apportées viennent rompre le caractère répétitif des situations et des gestes nécessaires au travail quotidien obligeant le personnel à ne pas s'installer dans une routine et d'échapper à la monotonie. Le caractère imprévu de leur occurrence et des éléments de jeu sur lesquels portent ces changements mais aussi les modes de participation instaurés (certains membres, mais pas tous) permettent aux membres du personnel de renfort de redéfinir ce processus en termes esthétiques. La participation aux répétitions est non seulement un privilège, mais c'est également un privilège rare et sacré tant elle est inscrite dans un rituel spécifique. Une fois qu'il a pris part aux répétitions, le personnel de renfort se sent d'autant plus appartenir au petit cercle restreint des élus qu'il sait que le long processus qui lui a permis d'accéder à cette ultime étape constitue également le passeport pour la reconduction de contrats auprès du C.I.C.T. . Cela le conduit à rechercher la reconduction systématique des contrats auprès du metteur en scène et directeur artistique des Bouffes du Nord au détriment de sa participation à d'autres spectacles. Pierre-Louis, Amin et Pascal ont procédé à cette focalisation de leur recherche de travail. Celle-ci leur a permis de bénéficier, au bout de quatre à cinq années de participation régulière aux spectacles créés par Peter Brook, d'un statut de technicien permanent. D'autres, comme Isabelle, Ludovic et Frédéric



ont également procédé à ce même effort de concentration de leur recherche de travail et se sont vus reconduire régulièrement dans leur collaboration aux spectacles du metteur en scène consacrant ainsi par leur stabilisation au sein du TBN leur intégration des conventions spécifiques à l'organisation du travail au sein du Théâtre des Bouffes du Nord- C.I.C.T.

On peut donc dire que le personnel stabilisé est celui qui est doté d'une compétence spécifique suffisamment peu affirmée pour qu'il consente à une dilution de ses compétences par l'acquisition d'autres capacités techniques et qu'il procède à une redéfinition des conventions esthétiques. C'est aussi un personnel qui a un très grand savoir-faire relationnel dans le sens de la préservation de relations de travail conviviales et qui donc accepte facilement les conventions d'organisation du travail qui prévalent en ce lieu. C'est enfin, un personnel qui abandonne toute recherche d'emploi auprès d'autres structures de production artistique et concentre son attention sur les possibilités de renouveler l'emploi au sein du Théâtre des Bouffes du Nord. Le personnel flottant, quant à lui, est composé de personnes qui, bien qu'elles aient satisfait à certains des critères de stabilisation, n'ont soit pas su montrer de capacité à entretenir de bonnes relations de travail avec l'ensemble des personnes de la troupe affichant ainsi qu'elles rejetaient une partie des conventions d'organisation du travail soit, pas cherché à systématiquement à renouveler leur participation au Théâtre des Bouffes du Nord. Indiquant, de ce fait, qu'elles ne souhaitaient pas restreindre leur maîtrise des conventions esthétiques à celles en vigueur aux Bouffes du Nord.

En détaillant les différentes étapes nécessaires au processus d'intégration du personnel de renfort à la structure de production théâtrale que constitue le Théâtre des Bouffes du Nord cette présentation a permis de mettre à jour l'existence de deux types de personnel en regard de leur degré d'implication dans le travail. Elle a permis de souligner le fait que le personnel de renfort stabilisé est avant tout un personnel compétent mais peu expérimenté et dont l'expérience professionnelle a été principalement modelée par le travail au Théâtre des bouffes du Nord – C.I.C.T. Ce processus de stabilisation indique également que l'accent mis sur l'intégration de certaines normes relationnelles semble substituer le principe de personnalisation des interactions de travail à celui de l'interchangeabilité du personnel de renfort. Seule l'analyse détaillée des conventions d'organisation du travail et des comportements des membres du personnel de renfort peut, cependant, permettre de dire si cette substitution est réelle. Je me propose donc, à présent, de rendre compte dans le détail des

règles du jeu telles qu'elles sont mises en place au TBN – C.I.C.T. Compte tenu du fait que personnel stabilisé et personnel flottant ont en commun d'avoir satisfait à une partie importante des critères de socialisation au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., je choisis de ne pas utiliser ces catégories comme approche dans l'appréhension des modalités par lesquelles s'est faite leur implication à cette structure de production artistique.

## **II. Le jeu joué**

À côté des spécificités structurelles liées au lieu lui-même travailler aux Bouffes du Nord – C.I.C.T. implique, comme dans toute organisation, de se plier à certaines règles du jeu. Comme on a pu l'entrapercevoir plus haut, la première règle est celle de l'instabilité. Bien qu'existant de façon prégnante dans le monde du théâtre au travers du système de l'intermittence qui caractérise le marché du travail, celle-ci, prend aux Bouffes du Nord une coloration spécifique. De façon plus conventionnelle, la deuxième règle du jeu est la soumission du personnel de renfort au metteur en scène. Enfin, la dernière règle régissant l'organisation est la petitesse et la polyvalence des effectifs en personnel de renfort.

### **A. Instabilité**

Qu'il s'agisse du personnel permanent ou du personnel intermittent, tous les membres du personnel de renfort du Théâtre des Bouffes du Nord caractérisent les formes d'organisation du travail au sein de cette organisation comme étant instables. Bien que l'instabilité se manifeste de façon différente, elle est présente à la fois dans la structure du lieu, dans l'emploi, dans les modalités de participation au processus de création mais aussi dans l'œuvre elle-même. Les membres du personnel de renfort soulignent ainsi la structure fragile de l'édifice dans lequel ils travaillent et les contraintes que cela impose. Cette fragilité est vécue quotidiennement par les techniciens. Ils doivent en tenir compte lors de l'installation du matériel et veiller par exemple à ce que les volumes sonores ne soient pas trop élevés afin d'éviter les ondes qui feraient vibrer la structure ou encore à surveiller la répartition du poids des équipements sur certaines parties de l'édifice afin d'éviter fissures et effondrements. Toutefois, cette fragilité est plus qu'une simple contrainte technique car elle agit comme un

élément de structuration de l'implication. Au caractère éphémère de l'œuvre dramatique produite sur scène, s'est longtemps ajoutée l'impossible projection des personnes dans une collaboration inscrite dans le long terme en raison de l'état du bâtiment. Bien qu'aujourd'hui réduite en raison de la variété des sources de financement évoquée en première partie, l'incertitude qui pèse sur la subsistance du théâtre en tant que structure de production persiste et continue de conditionner les relations du personnel de renfort au Théâtre des Bouffes du Nord. Après trois ans de travail au TBN, Ludovic a appris à travailler dans un environnement architectural instable, à accepter ces conditions en les replaçant dans leur contexte historique et institutionnel et à ne pas faire part de ses critiques sur la gestion de cette fragilité aux responsables administratifs et artistiques.

Par exemple, le plancher des balcons, c'est la catastrophe. Mais pour remettre ce théâtre aux normes... C'est sûr, il y a une histoire de copinage avec des gens qui sont très bien placés et on va pas avoir une commission de sécurité qui va débarquer. Le théâtre, il ne va pas fermer, ça c'est sûr. N'empêche que, dans un cadre purement législatif, il ferme tout de suite. C'est hyper dangereux, pour les spectateurs, pour les comédiens, et pour l'équipe technique. Et ça c'est 25 ans dans le provisoire parce qu'ils ont jamais su combien de temps ça allait durer. Là, il faudrait des millions de francs et fermer le théâtre pendant un an pour des trucs qui ne se voient pas vraiment. Il y a plein de normes. Un plancher de salle, il doit résister à une pression de 500 kg au mètre carré, là, le plancher il résiste à rien du tout. Là, Serge, petit à petit il essaie de faire comprendre des choses. Là, ils sont partis dans une optique de travaux. Mais, bon, moi, j'ai jamais compris pourquoi ils avaient installé la climatisation. C'est comme si tu collais du papier peint avant d'avoir refait les murs. Alors c'est sûr, c'est joli. Mais au bout d'un an quand il faut refaire les murs, t'arrache ton papier peint et tu le repayes. Et là, c'est complètement ça.

À cette définition d'un lieu de travail comme non stable s'ajoute les conditions de travail classiques du monde du spectacle à savoir, l'instabilité de l'emploi. Celle-ci ne concerne bien sûr que le personnel intermittent. Bien que, dans le monde du théâtre, la notion d'équipe permanente soit tout aussi intrinsèquement étrangère au groupe du personnel de renfort qu'à celle des acteurs et que le principe soit celui de faire varier la composition des équipes en fonction de chaque produit artistique créé, le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. a souvent eu recours aux mêmes intermittents. Isabelle, Ludovic, Frédéric et Laurent en sont les témoins. Cependant, même pour ceux qui, comme Isabelle ont pris régulièrement part à la production des spectacles de Peter Brook depuis de très nombreuses années (11 ans, pour sa

part au moment de l'étude), l'instabilité de l'emploi au sein du C.I.C.T. est perçue comme étant un élément prégnant dans l'organisation du travail car elle repose sur le caractère imprévisible de la reconduction d'un contrat.

Le fonctionnement du théâtre est très particulier. On peut savoir très longtemps à l'avance qu'on va être sur un projet, puis le projet ne se fera plus. Et puis, on peut être contacté quatre jours avant pour un autre. Peter Brook est conscient de l'adaptabilité qu'il demande et que ça va avec sa façon de travailler lors de la création. Rien n'est jamais fini, tout peut toujours être changé. Donc, il paie bien.

Cette volonté de la direction artistique d'attendre le dernier moment pour s'engager dans le recrutement ferme de personnel de renfort lui offre une grande souplesse. Pour cette catégorie de personnel, cela implique de se rendre « potentiellement disponible ». En effet, ceux qui souhaitent pouvoir travailler à nouveau avec le metteur en scène doivent faire en sorte de rester disponibles pour pouvoir répondre à une sollicitation sur un de ses spectacles et donc ne pas prendre d'engagement auprès d'autres metteurs en scène tout en ne sachant pas s'ils seront effectivement employés ou non par le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T.. La réduction des possibilités d'emploi que cette attitude engendre, place, parfois, le personnel de renfort dans des situations difficiles. Des personnes qui n'ont pas de grande expérience de la recherche d'emploi en tant qu'intermittent du spectacle et de la nécessité de se prémunir contre d'éventuels désistements se retrouvent totalement démunies devant ce fonctionnement. C'est ce qui s'est produit pour Frédéric. Parce qu'il venait d'assurer, pendant plus d'un an, une partie de la régie vidéo sur un spectacle de Peter Brook d'abord en répétition, puis, en représentation et, enfin, en tournée, Frédéric est donc devenu un membre stabilisé du personnel et à ce titre il sait qu'il peut prétendre à voir son contrat de travail aux Bouffes du Nord reconduit. Pendant les représentations, il reçoit des informations qui lui permettent d'envisager de nouvelles perspectives de travail avec le même metteur en scène, en ce même lieu ainsi qu'en tournée en Afrique du Sud. Toutefois, aucun contrat n'est signé. Lorsqu'il apprend, juste avant le début de la reprise, qu'il ne sera pas embauché parce que quelqu'un d'autre a été pris, Frédéric se retrouve « le bec dans l'eau » et « [a] juste [ses] yeux pour pleurer et l'envie de venir ici et de tout casser ». Les membres du personnel de renfort qui ont une plus longue expérience professionnelle et une grande habitude du travail intermittent ont en revanche plus de ressources. Katia, habituée à travailler dans des structures renommées, a pris toutes ses garanties au préalable et forte de sa connaissance du code du travail, peut obtenir réparation du préjudice que la grande souplesse d'organisation du C.I.C.T. lui inflige.

[ Isabelle] m'appelle pour partir sur la tournée de *L'Homme Qui*. Je lui dit « OK d'accord ». Tout se décide avant les grandes vacances et tout ça. Mes dates à moi, de ma « mise en service ». L'idée, c'était de prendre le relais après [Isabelle] parce qu'elle partait sur la création du *C.*, à l'époque. Je lui dis que je trouvais ça un peu léger que j'intervienne comme ça juste au moment du départ. « J'aimerais bien prendre un peu connaissance avec les comédiens ». Elle me dit : « oh mais non, c'est cool. T'inquiètes pas, il n'y a pas de problème ». Moi, je trouvais ça un peu bizarre. Par expérience, je me disais que c'était quand même la moindre des choses. Je négocie un salaire, je signe un contrat avec les dates de répétition marquées dessus, les horaires, machin. J'ai refusé quatre contrats dont deux hyper bien payés. Un, pour partir avec une troupe de tango dans le monde entier, payé en dollars. Par jour, c'était \$180 dollars, plus les défraiements, plus les voyages. Tout payé, le truc génial... Que j'ai dû refuser en disant « ben, non. Je pars sur Peter Brook ». Le lendemain, [Isabelle] m'appelle pour me dire « peut-être que tu ne vas pas partir ». je lui dis, « et c'est toi qui m'appelle pour me le dire. C'est quand même plutôt à la production à m'appeler ». Le jour J arrive, celui marqué sur mon contrat, telle heure tel jour. Je suis arrivée avec ma bouteille d'eau, un bouquin. Je me suis assise à la table là-bas [au café des Bouffes] et j'ai lu. Au bout d'une demi-heure, j'ai vu arriver [Isabelle] « mais qu'est-ce que tu fais là ? ». « Ben, j'ai un contrat. » « mais t'as pas reçu un coup de téléphone, une lettre ? » « Non ! j'ai un contrat, je reste là ». J'ai vu débouler [Éliane], Peter Brook, tous les comédiens. Tout le monde, soit disant, m'a pas reconnue. Au bout d'une demi-heure, trois quart d'heure tout le monde est reparti en répétition. [Anne] est arrivée, elle a prétexté qu'elle ne m'avait pas reconnu. Elle était mal et tout. J'ai dit : « Au niveau de la loi, je suis couverte. Je fais acte de présence. Ne vous inquiétez pas, je ne vais rien casser ». Je lui ait dit que j'avais refusé quatre contrats, que j'avais un peu les boules. Que ma valise était prête. Elle m'a répondu : « Mais [Isabelle] t'a pas dit ! ». Et moi : « mais [Isabelle] est habilleuse, c'est mon amie certes, mais ce n'est pas à elle de m'annoncer les choses ». [Anne] m'a dit : « On va régler ça dans mon bureau, tu vas appeler X. » J'ai refusé parce que c'est à la production de m'appeler. L'administratrice m'a appelé, je lui ai dit qu'elle aurait pu au moins m'informer de manière à ce que je me retrouve pas coincée. Elle m'a dit qu'ils avaient un autre boulot pour moi. J'ai dit « non, vous me le devez ce contrat. Qu'on reboisse ensemble pour d'autres trucs. C'est une autre histoire. Là, j'ai refusé quatre contrats. » J'ai dit, « ce contrat vous me le devez en totalité. » Ils me l'ont donné par chèque.

Face à un problème de respect du droit du travail, l'administration du Théâtre ne peut arguer d'un mode de fonctionnement différent fondé sur une répartition des tâches et une gestion du temps distinctes de celles d'ordinaire en usage dans le monde du théâtre. L'incertitude et

l'absence de planification sont des constantes dans l'organisation du travail au Théâtre des Bouffes du Nord. Ce qui serait, ailleurs, perçu comme un manque de considération à l'égard de la technique n'est pas défini comme tel par le personnel de renfort du théâtre des Bouffes du Nord car ce principe est associé à une convention esthétique et non à une convention d'organisation du travail. En effet, comme nous l'avons vu, dès leur arrivée, les nouveaux ouvriers ou cadres techniciens du spectacle sont informés du fait que « rien dans l'organisation du travail ne [soit] jamais fixé » et que « tout change constamment ». Ainsi, si le personnel de renfort est informé de certaines grandes lignes, il ne dispose généralement pas de toutes les données nécessaires afin d'organiser à l'avance son travail en conséquence. Les membres de ce groupe sont donc tenus d'analyser au plus vite chaque situation au moment où elle se présente mais aussi d'anticiper l'action autant que faire se peut. Ainsi, trois jours avant la tournée du spectacle *Costume*, et bien que le remplacement de l'actrice principale soit prévu de longue date, Isabelle ne connaissait toujours pas les caractéristiques physiques de la remplaçante. Cela l'empêchait de pouvoir procéder à la recherche de vêtements et accessoires (chaussures) à sa taille et laissait présager qu'elle aurait à s'en charger à la dernière minute, une fois arrivée dans la ville étrangère où l'actrice participerait aux répétitions pour la première fois avant de reprendre le rôle.

On le voit, la gestion de l'incertitude exige des efforts physiques et psychologiques intenses de la part du personnel technique. Ceci est un moyen de conserver l'implication totale du personnel de renfort qui, ne pouvant s'appuyer sur aucun élément stable, doit faire preuve de la plus grande adaptabilité.

Cette instabilité est poussée encore un peu plus loin dans le fait que aucune création ne soit jamais finie lors des premières représentations et que même, une fois celles-ci passée, le metteur en scène et son assistante continuent d'apporter des modifications qui obligent le personnel de renfort à des changements. Or, on l'a vu lors de la description du travail de ce personnel, l'utilisation de matériel d'éclairage ou de son (pour les régisseurs lumière et son), mais aussi la multiplicité des gestes et des déplacements dans un temps limité (pour les habilleuses) impliquent que ceux-ci, à un moment donné, fixent leur travail. Qu'ils entrent les états lumineux dans la mémoire d'un ordinateur ou qu'ils rédigent des « conduites papier » afin de mieux mémoriser toute une série de données, le personnel de renfort a besoin, comme, les acteurs, de fixer le résultat de leur travail. Comme pour les acteurs, les représentations sont alors la répétition de gestes mémorisés. Cette définition des représentations semble donc entrer en contradiction avec la volonté du metteur en scène de toujours introduire des changements afin de garder le personnel mobilisé. Toutefois, nombreux sont les membres du

personnel de renfort, à l'exception notable des habilleuses, qui trouvent les représentations ennuyantes parce qu'ils n'ont rien à faire. Pour parer l'ennui, tous prévoient de petites occupations, car comme le dit Laurent, « il faut garder un minimum de concentration sur ce qui se passe sur scène ».

« Belle annonce ! » dit Frédéric à Laurent. Le spectacle commence. Frédéric lit un magazine de programmes de télévision. Laurent, *La semaine du musicien*. Ils ont apporté une plaquette de chocolat.

*Notes d'observation, 12 mai 2001*

L'idée d'avoir à effectuer des modifications n'est donc pas pour déplaire au personnel de renfort car elle introduit un peu de diversité dans le travail monotone de représentation. C'est ce que nous décrit Laurent Millet qui a eu une expérience cinématographique avant de venir travailler sur un spectacle dramatique au Théâtre des Bouffes du Nord et qui apprécie la possibilité qui lui est donnée de garantir la reproduction de certaines caractéristiques du spectacle dans des situations qui changent du fait de l'intervention du metteur en scène ou du déplacement dans d'autres lieux.

Ce qui est intéressant c'est de changer de lieu et de se trouver confronté à des problèmes, de nouveaux problèmes qui sont parfois un peu casse pied, des problèmes de montage. Ce que je trouve intéressant, qui n'existe pas du tout au cinéma, c'est de refaire tous les soirs la même chose et d'assurer la tenue artistique ou esthétique de la pièce. Alors c'est vrai quand on joue deux mois dans le même lieu, à part de lampes qui sautent ou de gélatines à changer parce que les couleurs sont passées, on peut pas dire... Moi, la tenue artistique ça va être de ne pas m'endormir sur ma console. Richard, au son, on va dire lui a un travail plus prenant alors que moi, j'appuie vraiment que sur un bouton. Je ne pense pas qu'on puisse lire un ouvrage philosophique qui prenne la tête parce qu'il faut rester un minimum concentré sur ce qui se passe en bas mais c'est faisable. En restant deux mois. Pendant la création, c'est vrai que pendant les deux premières semaines je reprenais sans cesse des choses. Techniquement j'étais prêt au bout de la quatrième représentation et puis après encore, pendant dix représentations, j'ai changé des petites choses. Les comédiens, aux aussi se sont calés, donc il y avait quelques petits trucs à changer. Mais c'est vrai qu'il faut un minimum de concentration, mais après on peut regarder les gens qui sont dans la salle. C'est vrai, que là pendant deux mois, à part ne pas se tromper, ne pas envoyer le mauvais effet au mauvais moment. Donc, la tournée, c'est stimulant. En même temps un peu casse pied parce que quand on change de ville tous les deux jours. Là, il faut se dire on recommence tout. Mais, enfin, il y a pire comme boulot.

La description de Laurent nous permet de percevoir que l'instabilité des conditions de travail est donc vécue davantage comme une réalité pour les membres du personnel de renfort que pour les interprètes car les premiers voient dans leur travail la garantie de la préservation des conditions de travail des interprètes. À côté de l'instabilité structurelle dans le fonctionnement du théâtre et plus spécifiquement des spectacles du metteur en scène et directeur artistique Peter Brook, une autre contrainte pèse de manière assez forte sur l'organisation du travail au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. Il s'agit de ce qui, au sein de ce théâtre, est appelé la priorité à « la création » et qui recouvre la reconnaissance du pouvoir décisionnel absolu du metteur en scène.

## **B. Soumission**

Comme dans la plupart des structures de production dramatiques, le personnel de renfort reconnaît conventionnellement une soumission au metteur en scène, initiateur et coordinateur du travail de création théâtrale. Les modalités de cette soumission sont d'ordinaire liées au fait de se plier au calendrier de présence (celui-ci établissant une date de début et une date de fin) et à l'emploi du temps fixé par le metteur en scène. Tenant compte de la contrainte que représente la disponibilité d'un espace pour répéter et pour présenter l'œuvre théâtrale, celui-ci détermine un emploi du temps plus ou moins précis (certains se contentent de prévoir une période sans définir les tâches quotidiennes, d'autres préfèrent organiser le travail de façon plus détaillée en stipulant qu'elle scène du support dramatique sera travaillée chaque jour). De par ses fonctions de directeur artistique, mais, surtout, de par le fait que le Théâtre des Bouffes du Nord lui appartienne (il en partage la propriété avec le directeur administratif), le metteur en scène Peter Brook dispose d'un grand avantage sur la plupart de ses collègues metteurs en scène. En effet, il participe à la définition de la programmation et est en position d'imposer certains éléments au directeur administratif en matière d'utilisation personnelle de la salle. Même si ses spectacles ne sont plus les seuls représentés aux TBN<sup>475</sup> et qu'il doit composer avec une saison musicale de plus en plus étendue et régulière qui limite, de fait, la disponibilité de la scène, les créations ou reprises des spectacles de Peter Brook constituent toujours le pivot de l'organisation de la saison. Du point de vue du personnel de renfort, cela

---

<sup>475</sup> Comme je l'ai indiqué en Première partie, dans les deux premières années de son existence, la programmation du Théâtre des Bouffes du Nord n'a comporté que les spectacles de Peter Brook. À partir de 1976, cette nouvelle salle parisienne a accueilli des spectacles invités pour quelques dates dans les périodes où les spectacles du metteur en scène, directeur artistique des Bouffes du Nord étaient en tournée.



signifie que les besoins en personnel, le calendrier de travail et l'emploi du temps de celui-ci soient totalement conçus en fonction des demandes du metteur en scène vis-à-vis de ses spectacles (répétitions et représentations). Cela a une double implication. D'une part, la mobilisation de la plus grande partie du personnel de renfort autour des spectacles de Peter Brook. D'autre part, une complète disponibilité du personnel de renfort sollicité aux exigences du metteur en scène.

Cette concentration de l'activité du personnel de renfort autour des spectacles de Peter Brook était rendue possible par la gestion particulière du lieu ainsi que du fait d'un nombre de spectacles restreints et d'une saison assez courte. Ainsi, Pierre-Louis, directeur technique du théâtre de 1976 à 2000, était régulièrement mis à contribution afin de se rendre dans les villes potentielles de tournée, d'y visiter des lieux propices à la représentation de ces spectacles et de discuter des éventuels aménagements de salle .

On a eu presque toujours un directeur technique et un régisseur, ça pas toujours été le même qui faisait les choses, on se passait le relais. C'était des gens avec qui j'avais l'habitude de travailler donc était, on est toujours des amis. Les uns faisaient des tournées, les autres restaient ici. On changeait, on s'organisait très bien. Puis petit à petit, il a fallu que les choses s'organisent un peu mieux parce qu'on faisait plus de choses et surtout on accueillait plus de spectacles ici. Donc il y avait vraiment deux choses différentes. Il y avait les spectacles de Peter Brook et puis l'accueil des troupes aux Bouffes du Nord. Et là, on s'est rendu compte qu'il fallait quand même qu'il y ait une sorte de permanence pour l'accueil et quelqu'un qui connaisse bien le théâtre. Donc je suis parti de moins en moins, sauf exception. Par exemple là, on vient de faire une tournée où je suis parti un mois et demi parce que j'étais tout seul, plus ou moins. C'était pas prévu, mais on s'est rendu compte que se serait important que je reste avec la troupe. En même temps, c'était pas très bien que je sois pas là. C'était même pas bien du tout que je sois pas là pendant la création du nouveau spectacle. En fait, je suis très rarement resté tout le temps des tournées. Sauf les premières années, mais en général, quand on partait on fermait le théâtre donc il y avait pas de problèmes. Ça a beaucoup changé. A l'époque des *Iks*, d'*Ubu*, de *la Conférence des Oiseaux*, le théâtre fermait ou alors on confiait le théâtre entièrement. Par exemple on a fait une saison avec la FNAC. On a fait plusieurs saisons avec le Festival d'automne, donc pendant 3 mois le Festival d'automne gardait le théâtre avec ses régisseurs avec toute son équipe technique, donc pour nous ça posait pas de problème. L'équipe de Peter Brook partait et on donnait le théâtre, tout le monde partait, administration comprise.

Avec l'augmentation du nombre de spectacles, l'allongement de la durée de la saison, mais aussi la mise en route de nombreux travaux de restauration et d'aménagement de la structure du TBN, la direction a ressenti le besoin de garantir la présence continue d'un directeur technique dans le théâtre. Ceci a conduit à l'abandon des tâches antérieures au profit d'un faisceau de tâches plus conforme à celui traditionnellement confié à un directeur technique (accueil des spectacles extérieurs, contrôle et entretien de la structure du bâtiment), réorientation qui s'est accompagnée du remplacement en septembre 2000 de l'ancien directeur technique Pierre-Louis par Serge. La mobilisation systématique de certains membres piliers, comme Pascal par exemple, pour travailler sur les spectacles de Peter Brook, implique de disposer d'une autre personne qui puisse prendre en charge le faisceau de tâches qu'il a coutume d'effectuer. Ce qui pouvait être fait autrefois par le directeur technique, nécessite, à présent l'embauche d'un personnel extérieur.

Cette concentration du travail autour de la création des spectacles de Peter Brook signifie par ailleurs que le personnel sollicité se rend totalement disponible aux demandes du metteur en scène. Lors des répétitions, et durant la phase de mise en place où tous les techniciens requis sont présents, cette soumission absolue du personnel de renfort au travail que le metteur en scène effectue avec les comédiens signifie souvent l'impossibilité de gérer son temps.

Entrée des spectateurs 20h20, Pascal se tient derrière les hublots, il a les yeux rouges et les traits marqués. Alors que les répétitions de la nouvelle création avaient commencé sans praticable, le metteur en scène a demandé à ce qu'il y en ait un lors de la journée de répétition suivante. Pascal est donc resté avec le régisseur lumière, le directeur technique, un assistant à la régie générale et un stagiaire pour installer un praticable pour le lendemain. Le sol du théâtre n'étant pas plan, le montage a été long et délicat. Pascal et Jules ont travaillé toute la journée et une partie de la nuit, puis sont allés se reposer car ils devaient prendre part aux répétitions le lendemain. Serge et Ludovic, qui pouvaient se reposer le lendemain, ont travaillé jusqu'au petit matin.

*Notes d'observation, 28 novembre 2001.*

Bien que ce genre de situation engendre de gros efforts de travail supplémentaire et que l'on puisse dire que le personnel de renfort est totalement corvéable, les membres de ce groupe ne remettent pas le principe de la soumission au metteur en scène en question. C'est ce que souligne ici Simon :

Avec Peter, il y a un jeu à jouer. Il faut être tout le temps disponible. Tu prends l'exemple du plateau. Il veut un plateau et c'est normal. Il a le droit. Il peut demander

ce qu'il veut parce que c'est son statut. Donc, il faut que le plateau soit prêt et ça veut dire que [Serge], [Jules] et [Pascal] y passent la nuit.

Cette disponibilité est d'autant plus grande que la participation aux créations ou aux reprises des spectacles de Peter Brook sont toujours suivies de très longues tournées à l'étranger. Outre le fait que ces tournées imposent l'éloignement durant de long mois rendant impossible la fréquentation régulière d'amis ou de proches, ceci s'ajoute à l'incertitude sur les modalités de la participation du personnel de renfort que j'ai mentionnée plus haut et implique une potentielle mise à disposition. Isabelle illustre cette forme de soumission à l'emploi du temps du metteur en scène.

Je ne devais pas être sur la tournée, la troupe partait en Afrique du Sud, et après, en Argentine et au Japon. Il y a que pour l'Argentine et le Japon que j'avais trouvé une copine à moi. Et à 15 jours du départ, on commence les répétitions, mi-août et là les comédiens disent « non, non, non, on veut pas, on veut que ce soit toujours la même personne ». Il y avait plein de petites choses à gérer au niveau accessoires et tout donc ils voulaient que ce soit tout le temps la même personne . Voilà, c'est mieux que tu sois avec nous. Donc là ils [le metteur en scène et son assistante] me disent : « y a pas grand chose à trouver on va se débrouiller ». Donc d'accord, à 15 jours du départ, je m'aperçois que je m'en vais 1 mois et demi à la place de 8 jours, tout ça à gérer tout le temps, tu sais à très, très vite s'organiser. À être tout le temps dispo. Tout le temps quoi, et je suis rentrée le 18 octobre. Le 19 j'étais morte parce qu'on avait beaucoup d'heures de voyage tout ça et de décalage. Et le 20, ils m'appellent en me disant, il faudrait que tu viennes et tout nous aider et moi j'ai cru que c'était pour *Le Costume* et tout et pas du tout !

Bien qu'elle soit acceptée par les membres du personnel de renfort et que ceux-ci n'aient jamais laissé transparaître dans leurs propos d'insatisfaction à cet égard, cette mise à disposition du personnel de renfort aux desiderata du metteur en scène a toutefois, un coût personnel élevé. En effet, le renoncement à pouvoir maîtriser son temps que requiert ce fonctionnement implique qu'il soit difficile pour le personnel de renfort d'avoir une vie privée et encore plus une vie de famille. Ainsi, sur l'ensemble des membres de cette catégorie, seuls les deux directeurs techniques qui se sont succédés vivaient en couple car la plupart des tâches qu'ils étaient amenés à effectuer ne concernaient pas ou plus les spectacles de Peter Brook et n'impliquaient donc plus une longue absence hors de France. D'une certaine façon,

la soumission au metteur en scène implique donc que les membres du personnel de renfort consacrent leur vie aux Bouffes du Nord.

Outre les contraintes de disponibilité temporelle, l'organisation du travail au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. impose également au personnel de renfort d'autres contraintes non négociables. Il s'agit, en particulier, de se plier aux choix esthétiques et politiques du metteur en scène et directeur artistique Peter Brook. Certains de ces choix agissent comme des contraintes structurelles. C'est le cas par exemple du fait de ne pas toucher à l'architecture de la salle afin de ne pas affecter ses qualités acoustiques initiales ou de masquer une décoration de salle qui agit comme partie intégrante de l'esthétique visuelle de l'œuvre. Bien que toutes les salles de spectacles disposent de caractéristiques acoustiques et architecturales propres, le parti pris au TBN est de se plier à celles-ci et non de les modifier. L'autre contrainte esthétique structurelle est de ne pas recourir à l'éclairage ou au son comme objet esthétique en soi mais uniquement comme support de la situation dramatique telle que jouée par les acteurs. D'autres choix sont, en revanche, davantage contextuels. Ainsi, le recrutement d'acteurs noirs pour certains spectacles détermine l'usage d'un type particulier d'éclairage qui valorise leur couleur de peau (couleurs blanches et vives). Cet ensemble de contraintes structurelles et contextuelles s'ajoutent aux modalités d'interaction telles qu'elles sont mises en place par le metteur en scène. Ludovic, recruté depuis l'été 1999 et dont la seule expérience antérieure de la division du travail théâtral était la participation pendant près de deux ans à une petite compagnie où l'échange d'idées était de mise, analyse ainsi la répartition du pouvoir entre le metteur en scène et le personnel de renfort au C.I.C.T..

Par rapport aux créations, c'est Peter qui décide de tout, mais vraiment de tout. Ça veut dire que Peter donne une idée, il demande à ces gens-là de traduire avec leur technique à eux, l'idée de Peter et toi t'arrives le lendemain sur le plateau avec ton effet de lumière ou ton costume, Peter, il dit oui ou non. S'il dit non tu ramènes ton truc et tu le refais. Tu peux proposer des trucs mais au final, c'est quand même Peter qui décide de tout. Pour le choix de la musique, c'est la même chose. En même temps, c'est pas du tout un dictateur. Il sait s'y prendre. S'il tombe sur quelqu'un qui ouvre trop sa gueule, déjà, on lui demandera de partir. Tu vois, ça dure pas très longtemps. Peter, lui, il haussera jamais la voix mais il va dire à [Éliane] ou à quelqu'un que ça va pas du tout. C'est clair que c'est Peter qui décide de tout. Après, comment tu te démerdes pour le faire, même qui le fait vraiment, c'est pas son problème. Le résultat sur le plateau, c'est ça qui l'intéresse. Il le regarde. Si ça va, ça va. Si ça va pas, ça va pas.

Pascal, qui travaille auprès de Peter Brook en tant qu'éclairagiste depuis près de vingt ans, a totalement intégré ce principe central de soumission au metteur en scène et les contraintes spécifiques qu'il engendre. Il en tire même un élément de jugement moral sur la valeur du travail des personnels de renfort.

[Qu'est-ce que tu privilégies toi ?]

Toujours les choix, les désirs du metteur en scène. D'essayer de comprendre ce que veut vraiment le metteur en scène. Moi, je sais qu'avec Brook, on propose beaucoup. On propose, on propose, et lui il te laisse faire et puis tu vois tout de suite si ça va dans la bonne direction. Donc, toi tu sélectionnes.

[Tu sélectionnes ou c'est lui qui sélectionnes ?]

Un peu les deux.

[C'est quelque chose que les autres éclairagistes font ?]

Oui, il y a souvent cette base de propositions, mais des fois, l'éclairagiste il arrive avec son propre concept, et il veut pas du tout lâcher ni céder, ni changer. Y en a qui sont moins souples et je trouve que des fois ça sert pas toujours l'œuvre. Des fois, il y a des lumières qui n'ont rien à voir avec soit la pièce soit... Et des fois, tu vois sur des grosses productions sur lesquelles tu as un grand décorateur, un grand éclairagiste, un grand costumier, tu vois trois produits totalement différents. Et y a pas... On avait vu ça avec une pièce de Luc Bondy, qui était *Jouer avec le feu* où il y avait ça.

La description de Pascal nous permet de percevoir qu'au travers de sa participation à de nombreux spectacles de Peter Brook, il a appris à limiter son espace d'autonomie décisionnelle au fait de faire des propositions et d'accepter que le metteur en scène soit celui qui décide de ce qu'il convient. En d'autres termes, Pascal a totalement intégré les normes d'organisation du travail des Bouffes du Nord. Pour Pascal, cette acceptation des règles du jeu dans l'organisation du travail avec Peter Brook justifie le fait que le metteur en scène le garde à ses côtés.

Je pense que c'est parce qu'il préfère avoir quelqu'un comme ça plus polyvalent que quelqu'un qui va poser trop de questions. C'est ce qu'il m'a dit. Pour les lumières, il préfère travailler avec moi qu'avec un éclairagiste de renom qui va en fait, venir avec l'assistant avec... Puis qui va poser trop de questions. Tout deviendra compliqué. Un changement de lumière deviendra compliqué... Savoir où il veut en venir, comment il veut le faire etc... C'est ce qu'il fait aussi avec les accessoires, avec les comédiens. Dès le début des répétitions, il part avec beaucoup d'éléments et puis après ça se simplifie. Décors, accessoires, même des trucs absurdes. Lui, il apporte des choses

pour essayer, essayer. Puis, des fois, ça reste longtemps et puis d'un seul coup il dit, bon ben ça on en a plus besoin.

En reconnaissance de sa fidélité, Peter Brook a offert à Pascal l'ouvrage de Gurdjieff *Rencontre avec des hommes remarquables*, sans pour autant lui demander quoi que ce soit d'autre<sup>476</sup>. Il convient, toutefois, d'ajouter, que même le pouvoir de proposition reste très limité. C'est ce que souligne Simon, tout heureux d'avoir un mois de travail supplémentaire en ayant été recruté pour faire la bande-son du nouveau spectacle en création.

Je vais surtout travailler en studio. Ils ont déjà des idées et je vais choisir des morceaux sur des disques. Puis je vais faire 3-4 propositions pour chaque chose. Ils vont choisir, puis, je vais travailler sur ces éléments. On a un studio avec lequel j'ai déjà travaillé. Il est super sympa ! On fait les enregistrements de *Je suis un Phénomène*, *Je vous salue Marie*, *L'Homme Qui*.

On comprend dès lors, que le metteur en scène établit avec le personnel de renfort des modalités d'interaction qui sont, en partie, du même ordre que celles qu'il a mises en place avec les acteurs. Il reste le seul détenteur du pouvoir décisionnel et place l'interaction sur le plan des propositions concrètes en refusant l'échange au niveau des idées. Mais alors que la contrainte qu'il fait peser sur les acteurs est qu'ils se laissent porter par la situation définie par le texte et la ligne directrice que lui-même en a dégagé, il impose au personnel de renfort de se laisser porter par la situation définie par le jeu des acteurs. Par ailleurs, les membres du personnel de renfort qui acceptent cette soumission au metteur en scène et directeur artistique Peter Brook, seul détenteur du pouvoir décisionnel dans le processus de création de l'œuvre, sont également des personnes qui évitent d'entretenir des relations conflictuelles avec les autres personnes travaillant au théâtre. De façon un peu cynique Simon dit même

C'est très exigeant, en gros c'est tu te démerdes, en gros, c'est ça. Tu dois suivre tout ce qu'il veut, c'est normal. Surtout que là, il a tout sur le dos, c'est la moindre des choses. Mais bon, on joue un jeu, c'est clair. C'est un jeu que tout le monde se joue. C'est-à-dire, que même si on sait qu'on joue avec quelqu'un que pendant trois mois et qu'on le reverra peut-être plus pendant dix ans, on joue le jeu, d'être bien avec lui, d'être comme si c'était quelqu'un

---

<sup>476</sup> Pascal pense que, dans son fonctionnement, le groupe est très proche des francs-maçons. Il souligne que les gens qui en font partie sont très haut placés, qu'il y a des maîtres et des aides. Que Brook n'en parle jamais et ne tient pas à ce qu'il y ait des personnes de la Technique ou de l'Administration lors des réunions qu'il organise dans le théâtre.

qu'on connaît. Bon, ça veut pas dire qu'on est hypocrite. Parce que moi, je vois, il y a quelques personnes, y a une ou deux personnes dans tout ça avec qui je m'entends pas, et ces personnes-là, je leur parle pas. Parce que j'ai aucune raison de le faire. Des gens avec qui je joue le jeu, mais comme la plupart des gens essaient de prendre sur eux etc. Tout le monde travaille beaucoup sur son ego, donc en général ça se passe bien.

Ce thème du travail sur l'ego revient sans cesse sur les lèvres du personnel de renfort. Pour eux, travailler aux Bouffes du Nord s'est « tirer un trait sur son ego », c'est aussi « apprendre à taire son ego ».

Depuis la fin des années 1970, le metteur en scène est assisté d'Éliane Marossian dans son travail de mise en scène et d'adaptation de textes dramatiques. Le personnel de renfort perçoit cette participation comme une étroite collaboration. Isabelle dit ainsi « c'est un vrai couple de créateurs ». Aux yeux de Ludovic, recruté de façon régulière aux Bouffes du Nord depuis l'été 1999, chacun des deux partenaires a toutefois des tâches bien réparties.

Elle [Éliane] a un gros pouvoir de décision sur pleins de détails de mise en scène. Ils sont vachement tous les deux parce que Peter, il y a des trucs, il s'en fout en fait. Lui dans sa mise en scène, il y a des choses qui sont super importantes dont il s'occupe et après, il va y avoir des choses, il s'en fout. Donc, il s'en occupe, mais s'il sent que [Éliane] a envie de faire quelque chose, plutôt que de discuter avec elle, tu le vois, il lâche l'affaire. Mais c'est vraiment ça quoi. Il la laisse s'amuser. C'est vraiment ça. Si elle a envie de mettre des coussins, il s'en fout. Dans les relations avec la technique, souvent elle dit des choses pour dire des choses parce que, des fois, elle te dit le contraire le lendemain. Et puis, ce qui est particulier avec elle, c'est que là où Peter est assez gentil et très doux, elle, elle peut être super maladroite. C'est jamais méchant mais ça peut être assez blessant. C'est une assistante bizarre parce que... Elle fait mes adaptations des textes. Elle a un rôle qui est vachement important dans la mise en scène et une fois que la mise en scène est faite, c'est elle qui fait répéter beaucoup beaucoup. Parce que Peter, lui, il s'en fout. Une fois que, il le dit lui-même, son travail, c'est la création. Une fois passée la première, s'il pouvait se passer des représentations et des tournées, il le ferait, en fait.

Au-delà de la répartition des tâches en fonction de leur importance par rapport au processus de création, on peut aussi voir le rôle d'Éliane Marossian à l'égard du personnel de renfort comme un contrepoids. En se montrant dure là où le metteur en scène est doux, présente là où

il est absent, elle offre un meilleur encadrement du personnel de renfort dans la mesure où celui-ci a défini le pouvoir décisionnel de l'assistante comme intimement complémentaire de celui du metteur en scène. Cela permet également à ce dernier, de pouvoir faire passer des choses désagréables par le biais d'une autre personne que lui-même. Ainsi, bien que les membres du personnel de renfort donnent l'impression d'être totalement chez eux au sein du Théâtre des Bouffes du Nord, par certains comportements, ils montrent qu'ils ne peuvent utiliser ce lieu comme ils l'entendent. Alors que nous étions montés avec Pascal au troisième étage de la salle, un après-midi où il n'y avait pas de répétitions, afin de photographier les graffitis datant du siècle dernier, Éliane Marossian est entrée sur le plateau en compagnie de la décoratrice. Pascal m'a alors dit que nous devions sortir. Il a éteint le projecteur qu'il avait installé afin d'éclairer le mur à photographier et nous nous sommes postés derrière la porte d'accès au dernier étage, en attendant que l'assistante du metteur en scène quitte la salle. Il m'a alors dit qu'elle n'aurait pas apprécié de nous voir dans le théâtre alors que nous n'y étions pas invités. Cette répartition signifie, par ailleurs, qu'à l'instar des institutions où la hiérarchie entre les personnes collaborant à la production d'une œuvre théâtrale est plus poussée, le metteur en scène aura davantage affaire à certains membres du personnel de renfort qu'à d'autres. En dépit de sa présence régulière sur les spectacles de Peter Brook pendant plus de dix ans, Isabelle, en tant qu'habilleuse dit ainsi avoir surtout des interactions avec l'assistante de celui-ci et souligne, par ailleurs, que « pour les relations individuelles... Il y a un blocage. Si des relations individuelles se créent, elles se créent avec d'autres personnes qu'avec Peter Brook ». Bien que défini comme un metteur en scène « à l'écoute » et « respectueux du travail des autres », Peter Brook préserve une distance qui lui garantit son autorité et lui permet de ne pas se voir contester son pouvoir décisionnel.

### **C. Équipe réduite et polyvalence**

D'un point de vue purement quantitatif, le personnel de renfort prenant part au fonctionnement général du théâtre mais aussi celui participant aux créations du metteur en scène Peter Brook est toujours réduit. Une demie douzaine de personnes travaillant en moyenne au C.I.C.T. à l'ensemble des tâches dites « techniques ».

À l'instar de la majorité des structures théâtrales artisanales, les tâches assurées par les membres du personnel de renfort ne sont pas toujours liées à la spécialité technique pour lesquelles ces personnes ont été recrutées. Les définitions strictes des fonctions attachées à une spécialité perdent de leur valeur et tous les techniciens accomplissent une multitude de



tâches. Comme le fait Isabelle, le parallèle avec les structures professionnelles de moindre renommée est alors classique chez les membres du personnel de renfort.

Moi je suis habilleuse, sauf que c'est vrai que c'est quelque chose qui peut s'étendre très, très vite, tu vois. C'est très, très dur de donner des limites. Mais moi je suis habilleuse, c'est-à-dire que je m'occupe de tout ce qui est entretien des costumes et de la préparation avant et voilà. Mais effectivement, si tu tombes dans une petite équipe qui a pas beaucoup d'argent, très, très vite on peut te demander d'aller chercher des choses ou de rafistoler ou, tu vois. Et puis là, c'est pareil, parce que voilà, soit y a pas la costumière et on te demande...là j'ai été son assistante parce qu'il fallait aller chercher des choses. Et puis ce qui est intéressant dans ce théâtre aussi, c'est que ça s'étend très, très vite. Tu peux glisser vers les accessoires, tu fais un peu tout en fonction des besoins. Et ça c'est génial !

Ainsi, alors que les représentations du spectacle *H.* ont débuté il y a un mois, Isabelle cherche un tissu qui puisse faire office d'étole pour l'un des personnages car Peter Brook et son assistantes ont jugé qu'il fallait enlever la veste que l'acteur portait jusque là. Elle trouve un drap de laine d'un vert tilleul et se prépare à le teindre en noir. Outre ses tâches pratiques, la présence quasi continue de l'habilleuse auprès des comédiens fait naître d'autres fonctions et en fait leur interlocuteur privilégié pour toutes sortes d'aspects non directement liés au déroulement du spectacle. L'habilleuse peut ainsi devenir une sorte de relais pour les comédiens étrangers transplantés dans un pays où ils n'ont pas encore leurs habitudes. L'administration du théâtre pourvoit à leur hébergement mais ne prends pas en charge leur vie quotidienne. Ils ont alors recours à la personne qu'ils côtoient le plus souvent pour résoudre certains aspects pratiques de la vie à l'étranger.

Dylan vient voir Isabelle et demande s'il pourra utiliser les services de nettoyage à sec auxquels le théâtre à recours. Elle lui répond qu'il pourra et qu'il aura une facture séparée.

*Notes d'observation, samedi 16 décembre 2000*

Clyde avait demandé la veille à Isabelle si elle pouvait faire revenir la personne qui lui avait coupé les cheveux. Isabelle l'informe qu'il devra aller chez le coiffeur car la personne qui venait au théâtre était trop chère.

*Notes d'observation, mercredi 27 décembre 2000*

En apportant des fruits à certains interprètes ou en se chargeant de leur appeler tous les soirs le taxi qui les reconduira chez eux Isabelle et Katia font ainsi office de caméristes. Elles sont aussi gestionnaires. Outre le fait qu'Isabelle dise ainsi : « Je gère une enveloppe de 1000 FRF ( 152,44 €) par semaine pour le matériel et les produits d'entretien », elle effectue un ensemble de tâches de gestion.

Isabelle commence par monter dans les bureaux de l'administration pour téléphoner. Elle doit appeler les Ateliers du Costume responsables de la fabrication des costumes dessinés par [Aurélia Cholodenko] pour le spectacle *Hamlet* pour commander des doubles pour la tournée. (...) Je descends et retrouve Isabelle dans son local. Elle a apporté des produits de nettoyage, du papier-colle pour brosser les vêtements, du velcro Elle est en train d'établir un relevé de ses dépenses sur un bordereau indiquant, le fournisseur, le produit, la quantité, le montant, la date de l'achat. [Élisabeth], la comptable lui demande de calculer la TVA.

*Notes d'observation, mercredi 3 janvier 2001*

L'ensemble des tâches effectuées par l'habilleuse souligne que cette polyvalence est intimement liée à la volonté du metteur en scène d'offrir aux acteurs de ses spectacles un confort de travail total. Ce personnel dispose, par ailleurs, d'une certaine autonomie dans la gestion de son travail puisqu'une fois le spectacle en phase de représentation, il décide de l'heure à laquelle il doit se rendre au Théâtre avant le début des séances, qu'elle est le matériel technique qu'il doit acheter en fonction du budget qui lui est alloué et comment il doit organiser ses recherches. Cette autonomie a pour principal but de ne pas reporter sur le metteur en scène de problèmes techniques. Cela implique parfois que le personnel de renfort use de tous les ressorts possibles avant de se tourner en dernier recours au metteur en scène ou à son assistante.

Isabelle s'est rendue chez le chausseur pour lui montrer l'usure des chaussures en daim des comédiens. Elles s'affaissent à l'arrière et le daim râpé sur le dessus perd son aspect velouté pour prendre la brillance d'un cuir lisse. Le chausseur ne peut rien faire car il s'agit de chaussures certes chères (faites sur mesure) mais qui ne sont pas sensées être portées si longtemps. Elle envisage de les porter à son cordonnier.

*Notes d'observation, jeudi 16 décembre 2000*

Il n'y a que lorsque le problème technique affecte directement le jeu des comédiens que le personnel de renfort peut solliciter le metteur en scène afin de trouver une solution.

Alors que le protagoniste du spectacle *Hamlet* utilise du dentifrice pour la scène où il fait mine de baver tel un épileptique, Isabelle et Adèle la lingère sont confrontées à un problème. Le produit laisse des traces sur sa tunique que les nettoyages ne peuvent plus faire partir complètement. Isabelle tente, dans un premier temps, de trouver un dentifrice moins corrosif. Sans résultat satisfaisant, elle se tourne vers les boutiques spécialisées en matériel pour effets spéciaux. Rien n'y fait. Elle se décide enfin à aller voir le metteur en scène et à lui faire part du problème. Celui-ci profite de la fin d'année pour demander à l'acteur s'il ne pourrait pas essayer autre chose. Ce dernier, tout en continuant de simuler l'épilepsie dans la scène, abandonne donc l'idée de recourir à une bave artificielle. Isabelle a fait preuve à la fois de polyvalence et d'autonomie, elle peut donc s'en remettre au metteur en scène pour résoudre un problème technique sans que celui-ci ne soit contraint de réfléchir à une solution technique.

La polyvalence du personnel de renfort permet également au metteur en scène d'affirmer l'idée que le recours à la technique doit être contenue. En imposant à la fois un effectif réduit et une mise à disposition limitée de matériel technique, le metteur en scène contraint les techniciens spécialisés à ne pas recourir à des supports techniques trop élaborés et plus pointus. Une norme que Pascal a totalement intégrée et qu'il apprécie.

Puis Brook, il n'aime pas trop les corps de métier vraiment définis. Il préfère avoir des gens qui sont un peu polyvalents. Si c'est des régies trop compliquées, ils prennent quelqu'un de la vidéo, par exemple. Sinon c'est la même personne qui fait le son, la vidéo, les lumières. Sur *L'Homme Qui c'était moi*.

[Tu as fait du son aussi ?]

Oui. Et ça c'est bien. Ou même des fois tu filmes des pièces, ou tu filmes des répétitions.

L'ensemble du personnel de renfort apprécie d'ailleurs cette possibilité d'avoir à sortir du champ conventionnel des tâches attaché à leur compétence technique spécifique. Le travail du personnel de renfort lors de la création d'un spectacle requiert de fait peu de compétences hautement techniques dans la spécialité de chacun. Le recours à effectif réduit et à la polyvalence des membres du personnel de renfort présente un double intérêt pour l'encadrement de la troupe. En-dehors des gains budgétaires évidents liés à une embauche contractuelle supplémentaire réduite, elle renforce un élément essentiel au travail de coopération qui est la suppression de la dilution des responsabilités au travers de l'existence

de nombreux collaborateurs. En dépit de la possibilité pour chacun des membres du personnel de renfort de pouvoir effectuer un grand nombre d'activités qui sortent du traditionnel faisceau de tâches lié à une compétence technique spécifique, les relations entre les membres de l'équipe technique restent hiérarchisées. La polyvalence n'étant qu'un moyen de faire accepter la soumission au metteur en scène. Faire participer un petit nombre de personnel de renfort à plusieurs étapes de la création d'un spectacle ne satisfait pas à l'objectif humaniste d'intégrer tous les éléments d'une troupe pour favoriser une création collective. Cela contribue à renforcer l'implication dans le sens où, il ne peut y avoir de dilution des responsabilités car personne ne peut se défaire sur un autre pour que le travail soit fait. Cette forme de gestion de la production à flux tendus ne peut fonctionner que si les techniciens peuvent se rendre totalement disponibles à savoir, s'ils n'ont pas de contraintes personnelles ou familiales qui restreint leur disponibilité. C'est le cas, nous l'avons vu de l'ensemble du personnel stabilisé. Pascal a totalement conscience des contraintes que le fonctionnement à effectif réduit fait peser sur l'ensemble du personnel de renfort. Il n'a, toutefois, pas suggéré de changer la règle.

Dans les gros théâtres y a toujours deux ou trois régisseurs y en a toujours un pour prendre le relais. Sinon dans les autres théâtres y a un régisseur, un électricien, bon, si y en a un qui tombe malade, l'autre le remplace. Mais, là c'est juste. Si y en a un qui tombe malade.

[Toi, est-ce qui aurait quelqu'un pour te remplacer ?]

Y aurait [Ludovic]. Mais il faudrait lui apprendre. Par exemple, sur *H*. il a pas fait de lumière, il a pas fait de régie. Y a des fonctions sur lesquelles ça serait plus facile de remplacer. Mais tu vois, [Isabelle] tomberait malade ça serait pareil. C'est difficile parce qu'on sait pas où vont les costumes, on sait pas comment les entretenir, on sait pas... Là, ça allait parce qu'elle avait [Adèle] pour l'aider.

À cette polyvalence et la petitesse des effectifs s'ajoute une autre règle. Celle de la disponibilité totale des membres du personnel de renfort au travail du metteur en scène.

#### **D. Disponibilité et captivité**

Le recrutement de personnel de renfort se fait d'ordinaire sur des contrats d'assez longue période. Les personnes recrutées pour participer aux représentations des spectacles de Peter Brook sont assurées de travailler plus de 60 jours par an. La participation aux tournées

représente toujours un volume supérieur à 90 jours. Enfin, lorsque le personnel de renfort prend part aux répétitions, il convient d'ajouter également 60 jours de travail. Compte tenu du fait que le personnel de renfort n'est presque jamais recruté pour assurer une seule de ces phases de la production d'un spectacle, il atteint aisément un chiffre de 120 jours par an. Ce chiffre rapporté aux déclarations effectuées par les techniciens et cadres technico-artistiques du spectacle et de l'audiovisuel, en 2001, auprès de la Caisse des congés spectacles permettent de déduire qu'en un seul contrat aux Bouffes du Nord, un membre du personnel de renfort peut souvent dépasser le volume annuel moyen de travail déclaré<sup>477</sup>. Cet engagement contractuel sur de longues périodes a une double conséquence. D'une part, en forçant les membres du personnel de renfort à travailler auprès du metteur en scène sur une longue durée, les membres du personnel de renfort ne peuvent s'engager auprès d'autres pourvoyeurs d'emploi réduisant d'autant leur mobilité horizontale. D'autre part, en organisant la possibilité de recourir à un contrat auprès d'un unique employeur alors que la durée moyenne des contrats tend à se réduire par ailleurs, le Théâtre des Bouffes du Nord incite les membres du personnel de renfort à chercher à reconduire leur embauche auprès de cet unique employeur. Seuls ceux, parmi les membres du personnel de renfort qui auront eu des expériences préalables leur ayant permis de se constituer un réseau de pairs et de metteurs en scène suffisant pour leur assurer la continuité de l'emploi à des statuts satisfaisants ne chercheront pas à obtenir du Théâtre des Bouffes du Nord qu'il renouvelle systématiquement leur embauche et continueront à avoir des contrats auprès de divers employeurs. C'est le cas, comme nous l'avons vu, pour Simon qui sait qu'il dispose d'autres solutions de trouver un emploi. C'est également le cas pour Laurent qui, bien qu'il ne dispose plus de réseaux efficaces au sein du monde du cinéma, pense pouvoir trouver des emplois grâce aux liens qu'il a établis avec d'autres metteurs en scène ainsi que peut-être, aussi, par le biais des réseaux de son père qui lui ont déjà été favorables. Pour les membres du personnel de renfort qui n'ont, en revanche, pas eu le temps de se constituer des réseaux de coopération équitable ou de lier connaissance avec des metteurs en scène susceptibles de les employer, la dépendance à l'égard des contrats offerts par le Théâtre des Bouffes du Nord est totale. Frédéric et Ludovic, tous deux embauchés au TBN alors même qu'ils étaient en cours de formation à un métier de la technique ont conscience de cette dépendance. À leurs yeux celle-ci est accrue du fait de la structure du théâtre et de son infrastructure. À l'instar de Pascal qui

---

<sup>477</sup> En 2001, le volume annuel moyen de travail déclaré par individu a été de 82 jours pour les cadres et ouvriers techniques et de 74 jours pour les techniciens. D'après « Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et du spectacle vivant », *op. cit.*

a atteint un seuil maximal de maîtrise technique du fait qu'il soit limité à la fois par le matériel dont il dispose et par les conventions esthétiques imposées par le metteur en scène et sait qu'il serait handicapé s'il devait travailler dans un autre théâtre, ces nouveaux membres du personnel de renfort se sentent limités dans leur possibilité de changer d'employeur. Tous deux disent ainsi avoir beaucoup appris mais soulignent qu'ils ne sont pas « [prêts] à faire de la régie générale dans un autre théâtre car il n'y a pas de machinerie ici, donc [ils] ne pourraient pas montrer le travail aux machinistes. »

Si le personnel de renfort est contraint dans sa mobilité horizontale du fait que sa nécessaire mise à disposition à l'égard du travail aux Bouffes du Nord l'empêche de varier les contrats auprès d'autres employeurs, il est également contraint dans sa mobilité ascendante. D'une part, comme nous l'avons déjà vu, celle-ci étant favorisée par le changement de structure, en restreignant sa participation à une seule structure de production, le personnel de renfort contraint ses chances de mobilité ascendante. D'autre part en établissant une source unique de pouvoir décisionnel esthétique à savoir, un statut d'artiste, le metteur en scène empêche les techniciens d'acquérir le statut plus valorisé d'artiste.

L'exemple ci-après est une illustration condensée de la manière dont se fait d'ordinaire le passage du statut de « technicien » à celui d'« artiste ».

Paul Magne est éclairagiste de spectacles dramatiques et lyriques. Il a travaillé avec quelques-uns des metteurs en scène les plus réputés, sur des pièces et opéras qui ont fait date dans l'histoire des spectacles à une époque où la lumière supplante des décors devenus minimalistes. Il a, en particulier, collaboré à ceux de Peter Brook dans les années 80. Spectacles par lesquels il s'est, d'ailleurs, fait connaître. Dans un entretien accordé au journal *Le Monde*, Paul Magne est présenté comme l'un des « plus brillants artistes de l'éclairage du monde théâtral et lyrique », « un illusionniste » dont le « métier est l'art des lumières – donc de la métamorphose – au théâtre et à l'opéra ». L'article permet de voir comment la critique, à une époque où l'éclairage est un élément valorisé dans les mises en scènes, contribue à l'étiquetage artistique d'un travail technique. Le journaliste du *Monde* compare, en effet, longuement le travail de Paul Magne à celui de professions considérées par convention comme artistiques (peintre, architecte et cinéaste) et recourt toujours à un vocable connoté positivement (sa lumière « nimbe », « habille », « transfigure » les interprètes ou l'oeuvre)<sup>478</sup>. On a donc là tous les éléments synthétisés par Raymonde Moulin dans son assertion : « le

---

<sup>478</sup> MACHART, R., « [Paul Magne] l'homme des lumières », *Le Monde*, 1er octobre 2003.

commentaire critique et le contexte écologique et institutionnel font l'artiste ». Ce travail d'exposition d'un point de vue relève donc d'une désignation sociale de l'artiste<sup>479</sup>. Toutefois, comme beaucoup de techniciens renommés, Paul Magne rejette l'appellation d'artiste. Il conçoit ainsi son rôle comme le fait de mettre ses compétences au service d'un artiste et sa position comme nécessairement subalterne dans le processus de production. Il dit ainsi : « de l'art ? Nous faisons des métiers d'artisanat. L'art est ailleurs. Nous sommes au service de textes, d'œuvres. Se hisser au niveau de ce que ceux-ci disent est déjà beaucoup ». Il se fait le héraut de l'idéologie en vigueur qui, comme le rappelle Howard Becker, « postule une corrélation parfaite entre le fait de pratiquer l'activité cardinale d'un art et le fait d'être un artiste »<sup>480</sup>. Afin de définir son travail, ce technicien, promu artiste, reprend la posture classique adoptée par les membres des mondes de l'art à savoir, que bien que l'art exige un certain savoir-faire technique proche de celui des artisans, il nécessite une capacité créatrice qui confère à chaque objet un caractère unique. Dans ce discours exemplaire, la référence à l'artisanat connote à la fois le « métier » (au sens de capacité d'exécuter utilement une tâche) et le fait de travailler pour quelqu'un d'autre<sup>481</sup>. Le récit auquel procède Paul Magne pour rendre compte de certains choix esthétiques nous renseigne à la fois sur les processus de négociation<sup>482</sup> aux termes desquels l'option d'un membre du personnel de renfort s'impose mais surtout sur les agents dont le rôle est fondamental dans l'acceptation finale de ces choix. Il raconte ainsi :

Dans *Le Tour d'érou* de Benjamin Britten, mis en scène par Deborah Warner, j'ai utilisé deux projecteurs baladeurs de chaque côté de la scène. Leurs mouvements permettaient de prendre un élément du décor, puis de le faire disparaître au profit de la capture du visage. Mes collègues pensaient que j'avais eu un problème technique avec les projecteurs... Mais, moi j'aimais beaucoup ce que cela donnait et j'ai insisté pour le garder, même s'il m'a fallu convaincre mes partenaires chargés des décors et de la mise en scène.

---

<sup>479</sup> MOULIN, R., « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *op. cit.*

<sup>480</sup> BECKER, H., S., *Les mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>481</sup> BECKER, H., S., *Idem*, pp. 276-300.

<sup>482</sup> Pour reprendre les termes d'A. Strauss, « la négociation est l'un des moyens auxquels on a recours 'pour obtenir que les choses se fassent'. Elle est utilisée pour que se fasse ce qu'un acteur (personne, groupe, organisation, nation, etc.) souhaite voir accomplir. Ce qui signifie faire 'marcher les choses' ou les faire 'continuer à marcher'. D'autres acteurs sont nécessairement engagés dans de telles entreprises. Bien sûr j'établirai une distinction cruciale entre accord et négociation (celle-ci implique toujours une certaine tension entre les parties faute de quoi elles ne seraient pas en train de négocier). » In STRAUSS, A., *La trame de la négociation, sociologie qualitative et interactionnisme*, textes réunis et présentés par Isabelle Baszanger, Editions L'Harmattan, Paris, 1992, 319 p., p. 252.

Au travers de l'exemple fourni par Paul Magne, il ressort que ce qui va permettre à un technicien d'affirmer que la démarche ou l'objet qu'il propose a un caractère unique et irremplaçable, qu'il s'agit, en d'autres termes, d'art, se construit à la fois par rapport aux appréciations des pairs et en regard du jugement du metteur en scène dont il se perçoit comme l'égal. Alors que les techniciens soulignent leur soumission au metteur en scène, le technicien promu artiste, doit pouvoir procéder à une redéfinition de sa position dans l'organisation du travail et, en particulier, pouvoir définir le metteur en scène comme un pair et non plus comme un supérieur hiérarchique. Nous avons vu, plus haut, que Paul Magne ne reconnaissait qu'une soumission au texte, au livret et à la partition. Ses propos soulignent que les fondements du statut d'artiste qu'il s'est vu conféré proviennent de l'autonomie décisionnelle acquise par le technicien par rapport aux conventions en usage dans un processus de négociation avec ceux qu'il définit comme ses pairs. Pour reprendre les propos de Raymonde Moulin, on peut donc dire que dans le processus de reconnaissance du statut d'artiste professionnel « le jugement des pairs est le critère objectif le plus important de la reconnaissance professionnelle ». J'ajouterai, que la définition de ces « pairs » constitue un enjeu important de l'accès au pouvoir décisionnel des membres du personnel de renfort. Dans le monde du théâtre, les pairs sont avant tout, le metteur en scène et les collaborateurs dans la spécialité.

Cette redéfinition de statut s'accompagne d'une attention aux appellations utilisées pour qualifier les postes occupés par le personnel de renfort. Paul Magne souligne que pour parler de son métier « on devrait dire éclairagiste, mais [que] cela fait un peu 'lampiste' » et que c'est, pour lui, la raison pour laquelle « en France on écrit simplement, au crédit des spectacles : 'lumières' ». Comme tous les techniciens qui ont tourné dans les pays anglo-saxons<sup>483</sup>, il envie la connotation « plus chic » de l'appellation anglaise « Lightning Designer » (Concepteur d'éclairages). Cet attachement des techniciens aux dénominations qui leur sont attribuées traduit donc leur préoccupation quant au maintien ou à l'amélioration de leur statut au sein de l'organisation du travail et vis-à-vis des autres participants.

La mobilité ascendante du personnel de renfort se construit donc par le passage progressif d'échelons traduisant l'acquisition d'une maîtrise technique et de capacités à assurer l'encadrement d'autres personnes. Elle est plus ou moins facilitée par la taille de la structure. Afin d'atteindre le statut d'artiste, placé au sommet de la hiérarchie des statuts dans les

---

<sup>483</sup> Isabelle et Katia soulignent également la valeur symbolique positive dont sont porteurs les termes « studio designer » (régisseur plateau) et « wardrobe master » (costumière) du fait qu'ils fassent directement référence à la création (« to design » signifie concevoir) ou aux fonctions de responsabilité liées à des tâches techniques (« master »).



mondes de l'art, le technicien doit avoir satisfait trois conditions. Tout d'abord, avoir atteint le niveau le plus élevé en tant que technicien spécialisé (éclairagiste, scénographe, concepteur de costumes). D'autre part, exercer son activité au sein d'une structure renommée qui bénéficie d'une reconnaissance institutionnelle et critique. Enfin, être en mesure de procéder à une redéfinition du type de soumission auquel il accepte de se plier. À l'inverse du processus décrit par H. Becker où la mobilité ascendante des artistes est liée au sacrifice de leur indépendance artistique au profit d'une conception artisanale de leur travail<sup>484</sup>, le technicien doit opérer un changement d'orientation contraire. S'il veut prétendre au statut valorisé d'artiste le technicien doit certes, tout d'abord, acquérir les compétences nécessaires pour faire un travail de qualité supérieure, ce qui lui permet, en se conformant aux demandes de l'employeur, d'atteindre les plus hauts échelons de la hiérarchie. Mais, ensuite, il doit se préoccuper de son indépendance artistique en substituant sa soumission à l'oeuvre à sa soumission à l'employeur. La concentration du marché de l'emploi qu'offre la capitale permet, par ailleurs, aux techniciens d'acquérir plus facilement une spécialisation qui renforce la fierté d'artisan ainsi que d'accéder à un plus large choix d'emplois.

L'exemple de Paul Magne illustre les étapes de l'accession à un statut prisé d'artiste et le passage nécessaire par une spécialisation. La difficulté pour les régisseurs travaillant au Théâtre des Bouffes du Nord tels que Pascal, Ludovic, Frédéric ou Laurent c'est que, bien qu'ils soient entrés dans ce théâtre avec une spécialité, ils ont été contraints de développer une grande polyvalence. Certains, comme Pascal, finissent par ne plus se concevoir comme des spécialistes d'un domaine technique (en l'occurrence) l'éclairage et par se définir comme des régisseurs généralistes. Cette définition est doublement handicapante. En effet, d'une part, la polyvalence requise pour assurer la reconduction des contrats de travail intermittent ou la permanence de l'emploi implique la perte d'une identité forte dans une spécialité et fait d'eux davantage des régisseurs généraux que des régisseurs spécialisés. D'autre part, la faible technicité des compétences requises en matière de régie générale les prive de l'obtention de postes dans cette catégorie. C'est cette captivité que souligne Pascal.

J'ai beaucoup appris ici. J'ai fait des choses que je n'aurais jamais faites ailleurs. Par contre, je ne suis pas prêt à faire de la régie générale dans un autre théâtre car ici il n'y a pas de machinerie. Donc je ne pourrais pas montrer le travail aux machinistes.

*Notes d'observation, 4 janvier 2001*

---

<sup>484</sup> BECKER, H., S., *Outsiders, op. cit.*, pp. 137-139.

Alors que Paul Magne a connu d'autres metteurs en scène auprès de qui il était éclairagiste avant de commencer à travailler aux Bouffes du Nord, Pascal, n'a jamais occupé de poste susceptible de l'amener à faire des choix esthétiques et de pouvoir les affirmer auprès du metteur en scène. Son expérience professionnelle de régisseur s'est entièrement construite aux Bouffes du Nord et il n'a donc pas appris à redéfinir son pouvoir de décision par rapport à l'œuvre et non plus par rapport au metteur en scène.

La mobilisation constante d'une petite équipe de techniciens disponibles et captifs permet également au metteur en scène d'instaurer un climat propice à son travail, à celui des comédiens et de son assistante. En effet, la participation précoce du personnel de renfort au travail de création assure un encadrement continu et intense des comédiens. L'existence d'un groupe de techniciens réduit et constant offre une protection à la fois interne et externe. Par leur simple présence et leur polyvalence, les techniciens fournissent une sorte de confort matériel minimum au travail de création. En effet, tous les membres du personnel de renfort ayant été choisis parmi ceux qui sont le plus socialisés aux conventions esthétiques et d'organisation du travail du metteur en scène, celui-ci peut se consacrer à faire travailler les acteurs. Par ailleurs, la présence de personnes connues et habituées au travail de Peter Brook assure une protection à l'égard de tout élément de perturbation externe. Ainsi, au-delà de leurs compétences techniques réelles et de leur capacité d'intégration des conventions esthétiques du metteur en scène, c'est leur habileté à assurer la protection et l'intimité du travail artistique qui va déterminer la durée dans l'emploi de certains membres du personnel de renfort. Outre ses compétences en matière de travail du bois, Olivier s'est, par exemple, révélé particulièrement habile à préserver l'intimité des répétitions. Après avoir été recruté comme accessoiriste, Amin est également amené à assurer le contrôle à l'entrée du théâtre car son attitude strict et impartiale à l'égard de tous les membres du public quels qu'ils soient (ministre ou spectateur inconnu) satisfait la direction.

Le personnel de renfort aux Bouffes du Nord n'est donc pas constitué de personnes qui sont techniquement irremplaçables mais qui sont surtout reconnues pour leur capacité à garantir le déroulement du travail selon les règles du jeu établies. En résumé, on peut dire que bien que tous les membres de ce personnel aient été recrutés pour une compétence technique spécifique, ils ont tous été amenés à accomplir des tâches conventionnellement définies

comme ne ressortissant pas du faisceau de tâches de leur compétence technique initiale. Ce faisant, ils ont apporté la preuve de leur volonté de bien faire et de satisfaire à un critère hautement valorisé par le metteur en scène Peter Brook, la polyvalence. Cette démarche conduit certains d'entre eux à redéfinir leur compétence technique comme un frein à leur embauche au sein des Bouffes du Nord. Ceux qui sont le moins insérés sur le marché du travail théâtral ou dans d'autres secteurs du spectacle font alors le choix de restreindre leur mobilité horizontale et de rechercher la continuité de l'emploi auprès du metteur en scène et directeur artistique des Bouffes du Nord. Parallèlement, les membres du personnel de renfort ont également montré qu'ils savaient entretenir des relations de travail sur un mode non conflictuel et dans les circonstances les plus variées. La participation aux tournées, avec ce que cela implique de changements et d'isolement sur la durée étant un test majeur dans l'évaluation de cette compétence. Une fois qu'ils ont apporté la preuve qu'ils acceptaient de ne plus rechercher à prendre part à d'autres spectacles en-dehors de ceux de Peter Brook, ils peuvent prendre part aux créations de ses spectacles. Compte tenu du faible nombre de personnes qui accèdent à cette phase de la production d'une œuvre théâtrale, les participants ont le sentiment d'être élus et se soumettent d'autant plus aisément au pouvoir décisionnel du metteur en scène qu'ils ont depuis le début appris à dépendre de son bon vouloir et à se mettre totalement à son service. Lorsque des insatisfactions apparaissent, le personnel de renfort stabilisé conçoit alors sa mobilité comme impliquant un changement radical d'activité. Isabelle dit ainsi :

J'ai l'impression d'avoir un peu épuisé, d'avoir vu comment ça fonctionnait là et c'est un peu lourd. J'ai envie d'autre chose peut-être, parce que aller ailleurs. Ailleurs, j'ai compris aussi et c'est clair que c'est nettement moins intéressant. Donc voilà, je sais pas. J'ai des moments comme ça de ...blues où je me dis, bon. Et c'est souvent quand tu vois, y a un mois de spectacle qui c'est fait, tout d'un coup, ça y est, la monotonie, elle est là, ça roule quoi.

De même, s'il devait quitter les Bouffes du Nord, Pascal n'envisage pas de chercher à travailler pour un autre théâtre mais plutôt « d'essayer autre chose » qui n'est pas encore bien défini. Pierre-Louis, quant à lui, après son départ du C.I.C.T., n'a pas cherché à devenir directeur technique d'un autre théâtre et s'est orienté vers le conseil en architecture.

Dans leur coopération au travail de production d'une œuvre théâtrale on peut donc dire que les membres du personnel de renfort sont, avant tout appréciés pour leur habilité à préserver la continuité du travail de création au travers de sa soumission, de sa polyvalence, de sa mise à

disponibilité totale et de son rôle de gardien. Dans ce contexte de règles imposées par l'encadrement, voyons, à présent comment les membres du personnel de renfort trouvent des motifs de s'impliquer dans le travail et de coopérer au fonctionnement de l'organisation.

### **III. Les ressorts de l'implication dans le travail**

Je distinguerai trois types d'éléments pouvant expliquer que les membres du personnel de renfort consentent à participer à l'organisation du travail telle qu'elle est définie au Théâtre des Bouffes du Nord. D'une part, la possibilité de trouver des compensations aux contraintes qui s'imposent à eux au travers de la valorisation de leur statut. D'autre part, celle de pouvoir défendre leur statut. Cela peut vouloir dire pouvoir « éduquer son client » mais aussi « s'en sortir » par rapport au jeu qui est joué.

#### **A. La valorisation du statut**

Bien que le Théâtre des Bouffes du Nord impose des contraintes non négociables aux membres du personnel de renfort qui y travaillent, ceux-ci peuvent y trouver plusieurs sources de valorisation de leur statut de technicien. D'une part, une valorisation au sein de l'organisation. D'autre part, une reconnaissance et une renommée extérieures qui rejaillissent sur la définition du statut.

Comme on l'a vu plus haut, les membres du personnel de renfort qui contribuent au travail du metteur en scène Peter Brook en prenant part aux répétitions obtiennent une certaine reconnaissance de leur travail. D'une part, celui-ci n'hésite pas à leur faire part de ses satisfactions devant leur travail et ils obtiennent, par ailleurs, assez facilement un statut de cadre pour lequel il leur aurait fallu attendre de nombreuses années de travail auprès de différents metteurs en scène avant de l'obtenir. C'est ce qui s'est produit pour Pascal, Simon, Frédéric et Ludovic promus régisseurs dès leur arrivée aux Bouffes alors que certains sortent

juste de leur formation et que d'autres ont toujours été que techniciens. Certains, comme Laurent, ingénieur d'image, qui bien qu'il puisse prétendre à des postes encore plus élevés, trouvent aux Bouffes du Nord une valorisation de leur statut dans le simple fait de ne pas avoir à subir une imposante hiérarchie.

L'expérience lui plaît. Il trouve les conditions de travail très différentes beaucoup plus satisfaisantes que celles vécues dans le cinéma. Il trouve une plus grande reconnaissance du travail effectué : C'est peut-être propre aux Bouffes du Nord. L'opportunité est laissée pour apporter sa propre contribution, on donne le temps de faire les choses et l'espace matériel. S'il y a un problème les comédiens ou Peter sont suffisamment à l'écoute et comprennent que le spectacle ne se fera pas sans cette partie technique. Disons que les structures que j'ai rencontrées au cinéma, c'étaient surtout du téléfilm où les horaires de travail sont démentiels, c'est un peu le marche ou crève. D'une part faut suivre une cadence assez infernale. On est présent 10 heures sur le plateau, plus une heure de préparation avant. Plus souvent une heure et demie de trajet aller-retour. Tout ça pendant un mois et demi c'est assez crevant. Les structures de production ne pardonnaient aucun défaut technique. En plus, moi ça se passait très bien avec le chef op. Il y a eu toujours une très bonne entente mais c'est plus ensuite vis à vis de la production, soit du metteur en scène, qui ne pardonnait pas certaines techniques. Et puis il y a souvent cette histoire de ne pas prendre en compte le temps et l'énergie dépensée et donc la fatigue qui est accumulée et la difficulté de certaines choses. Mais comme il faut faire tant de plans par jour, c'est du rendement. et quand je demandais un peu plus de temps pour répéter telle chose parce que techniquement c'était assez difficile, on me les donnait pas, donc le résultat en souffrait.

Bien qu'ils aient appris à ne pas contester son pouvoir décisionnel en respectant par exemple les conventions esthétiques qu'il a mises en places, certains, tel Pascal, peuvent se voir progressivement reconnaître un certain pouvoir décisionnel en matière de choix esthétiques dans la phase de création du spectacle.

[Tu penses que tu perçois mieux ce qu'il veut ou que c'est différent à chaque fois ?]  
Oui, mais j'ai l'impression qu'il me laisse faire de plus en plus. Il a confiance. Et c'est marrant parce qu'il me laisse faire des effets ou de la couleur. Avant il allait moins dans la couleur. Ça le préoccupait moins la lumière. Mais maintenant il accepte plus qu'on joue un peu plus avec la lumière mais sans casser aussi...

Cette forme de délégation de pouvoir est très valorisante pour un régisseur lumière qui a travaillé plus de quinze ans auprès de Peter Brook avant de pouvoir effectuer certains choix

en matière d'éclairage. L'assistante du metteur en scène peut aussi déléguer une partie du pouvoir qu'elle partageait déjà avec une personne qui collaborait aux décors et costumes.

Lors de la reprise du *Costume* au Théâtre de l'Oeuvre, Isabelle a été chargée par Éliane Marossian de trouver un tissu pour confectionner un peignoir de rechange pour le personnage de Tilly. Elle a trouvé une cotonnade fleurie dans les bleus, très proche du tissu choisi pour le premier costume. Lors d'une représentation où ce nouveau costume était porté, la décoratrice, chargée des costumes lors de la création du spectacle, a manifesté sa désapprobation à cette usurpation de statut en critiquant vivement le choix des motifs. Le peignoir a toutefois été conservé.

Aux côtés de cette forme rare de reconnaissance interne à travers l'attribution d'un petit pouvoir décisionnel, les membres du personnel de renfort bénéficient d'une reconnaissance vis-à-vis de l'extérieur qui valorise grandement leur statut. Comme pour les acteurs mais de façon moins visible, la notoriété du metteur en scène rejaillit sur le personnel de renfort. Katia explique ainsi ce que travailler aux Bouffes du Nord signifie du point de vue de la reconnaissance des pairs dans le monde du théâtre.

Tu vas dans une soirée, tu dis que tu travailles pour Peter Brook ou que tu travailles pour du théâtre de boulevard à 2,50 FRF, on te regarde pas de la même manière. À mon avis, c'est malheureux, mais c'est ça. Tu dis que t'es habilleuse, les gens, bof. « Tu travailles sur quoi ? » « *Le Costume* », « Ah ! de Peter Brook ! Mais c'est génial » et tout « T'as de la chance, comment t'es arrivée là ? ». C'est évident que c'est complètement différent que de dire « je travaille pour une petite compagnie, pour un metteur en scène qui est pas du tout connu, pour une pièce machin où t'es pas du tout payée »... C'est quand même tout ça. Les gens, ils zappent. Sinon, t'es considérée. Je pense que les gens ils sont scotchés à cette reconnaissance là.

Le succès des spectacles de Peter Brook amène aux représentations quantité de célébrités du monde du spectacle ou du monde politique. Les membres du personnel de renfort ont ainsi pris l'habitude de se placer à l'entrée du couloir de circulation de la salle pour voir arriver le public, quelques minutes avant son entrée. Ils se postent derrière les hublots et observent sans être vus. Puis, lorsque les portes s'ouvrent ils restent encore, un peu en retrait du passage à observer les spectateurs. La position qu'ils occupent alors et le fait, qu'à l'inverse des placeurs également présents, ils n'effectuent aucune tâche, permet au public de les définir comme des membres du personnel de théâtre. Par ailleurs, ils peuvent bénéficier du troisième

balcon qui leur sert de poste de travail pour inviter également quelques amis ou proches afin que ceux-ci puissent assister à des représentations alors même que la salle est complète depuis plusieurs mois. Cet avantage leur permet d'apparaître dans une position valorisante à l'égard d'un petit groupe bien qu'ils n'aient plus accès aux places dans la salle lors de spectacles très courus.

La renommée des spectacles de Peter Brook est telle qu'elle transcende le simple monde du théâtre. Bien qu'ils ne bénéficient pas de l'exposition des acteurs qui travaillent avec ce metteur en scène, les membres du personnel de renfort tirent également les fruits d'une réputation mondiale assortie de la reconnaissance des élites.

Le Premier Ministre et sa femme ont assisté à la représentation de *Hamlet*. Après le spectacle, ils se joignent aux acteurs et au personnel de renfort pour prendre une coupe de champagne dans la grande salle de répétition située sous la scène. Peter Brook accompagne le Premier ministre et sa femme et leur présente Isabelle, puis Olivier Prouteau en leur disant « celui qui en charge de tout ici ».

*Notes d'observation, 31 décembre 2000.*

Certains membres du personnel de renfort arrivent à cumuler reconnaissance interne et reconnaissance externe. Représentant de Peter Brook, metteur en scène dont la renommée mondiale déjà importante ne fait que croître au fil des ans, et des conventions esthétiques en matière d'espace que celui-ci a développées, Pierre-Louis obtient ainsi un statut très prisé. Il bénéficie de la célébrité et de l'autorité du metteur en scène et participe pleinement de l'expansion de ces nouvelles conventions. Même s'il ne se perçoit que comme la « cheville ouvrière » d'une nouvelle esthétique de l'espace théâtral, Pierre-Louis sait que cette collaboration lui a ouvert la porte d'une reconnaissance internationale pour lui-même. Ainsi, lorsqu'il parle du travail de découverte, de rénovation et d'aménagement de lieux de représentation, Pierre-Louis s'assimile totalement aux conventions esthétiques concernant l'espace théâtral que le metteur en scène a élaboré (dans son discours, l'usage du « on » est constant). Pierre-Louis a cependant un statut privilégié. Tous les membres du personnel de renfort ne participent pas de façon aussi radicale à la propagation d'une nouvelle esthétique théâtrale. En revanche tous apprécient la considération qui leur est manifestée au travers de la manière dont le metteur en scène s'adresse à eux. Ludovic est l'un d'entre eux.

Il faut être sur le coup assez vite. S'il veut changer un top, un truc, il le dit. Il parle, il discute beaucoup avec les techniciens. Même à l'issue du spectacle. Lui, il fait un petit

briefing avec ses comédiens en costumes, dès la sortie de scène, dans les loges. À chaud. Il fait une petite réunion secrète où il n'y a que les comédiens avec [Éliane]. Et puis, après, il va voir les techniciens. Si c'est bien, il le dit. C'est ça qui est vachement bien avec lui, c'est que quand ça se passe bien, il sait le dire. C'est vachement gratifiant. Ça fait un peu chaud au cœur. Et quand ça va pas, il le dit toujours très gentiment. Mais, il faudrait essayer ceci. Tu vois, il te dit ce qu'il pense. C'est dans le déroulement des répétitions qu'il faut être super vigilant. Et en même temps, si t'as un souci, il préfère que tu dises tout de suite « on prend 5 minutes ». Alors, à ce moment-là, il le sait, il va prendre son thé ou autre chose, plutôt qu'il attende, qu'il sache pas ce qui se passe.

Outre ces éléments de considération qui influent sur la définition du statut au sein de l'organisation, les membres du personnel de renfort bénéficient d'avantages financiers et en nature qui renforcent cette définition et motivent leur implication dans le travail. Ainsi, tous les membres du personnel de renfort qui participent à la création d'un spectacle reçoivent une prime. Par ailleurs, les conditions de tournées sont très confortables. Katia qui ne peut comparer les conditions de travail aux Bouffes du Nord que dans le contexte spécifique que constituent les tournées souligne les avantages liés à la notoriété du metteur en scène. Son appréciation de ces éléments se fait à l'aune de ses expériences précédentes auprès de compagnies moins renommées.

Une tournée avec Peter c'est aussi ... Une tournée à deux francs cinquante, c'est pas une tournée à cinq francs. C'est pas du tout les mêmes rapports dans les lieux. Les gens sont beaucoup plus souples et tolérants quand c'est Peter Brook, parce qu'on en parle, qu'il est connu. Alors que quand on arrive avec une troupe, avec un metteur pas connu et qu'on va jouer dans une salle des fêtes avec des gens qui ne connaissent rien. T'as pas de machine à laver. Faut tout laver à la main. Il faut aussi s'adapter à ça. Ça veut dire prendre les costumes tous les soirs, les laver à l'hôtel. Moi, j'ai connu ça. Pendant cinq ans, j'ai travaillé en alternance avec un metteur en scène qui faisait que des textes shakespeariens. Ils jouaient dans des couettes, des églises, machin. Des trucs de folie mais avec la création dans sa maison de campagne, pieds nus sous le soleil ou allongés sous les platanes avec un gus qui faisait la popotte. C'est un homme qui savait coudre, qui savait peindre. Il mettait la main à la pâte partout. Évidemment, je suis passée de là aux tournées Peter Brook. C'est autre chose. Dans l'autre sens c'aurait été beaucoup plus dur. Parce que quand tu fais des tournées à 2,50 FRF, t'es dans des hôtels deux étoiles maximum. L'accueil est pas le même, le confort est pas le même. On arrive beaucoup plus à se détendre dans un quatre étoiles que dans un deux étoiles. En plus, les tournées où il n'y a pas beaucoup d'argent, tu vas faire, trois jours



par-ci, trois jours par-là. Tu te déplaces énormément, t'as pas de jours de repos parce que les jours de repos tu voyage. Mais, c'est crevant ! Il faut se lever tôt, il faut prendre le train. Les tournées de Peter Brook, c'est très confortable. Au niveau des voyages, au niveau de l'accueil, des pays qu'on traverse, etc. C'est très riche.

Si tous les membres du personnel de renfort trouvent des éléments de valorisation de leur statut qui expliquent qu'ils trouvent un intérêt à prendre part à la production d'une œuvre artistique au sein du Théâtre des Bouffes du Nord, il existe certains points sur lesquels ils ont à défendre leur statut. Leur implication dans le travail dépend également des possibilités qui leur sont offertes de ne pas voir leur statut dévalorisé dans les interactions avec les autres membres de l'organisation.

### **B. La défense du statut**

Comme nous l'avons vu dans la définition de ce groupe, le personnel de renfort, est placé dans une relation de service à l'égard d'un client identifié comme « l'artiste ». Par ailleurs, et comme dans tout métier de service où le fournisseur entre en contact direct avec le bénéficiaire, la relation de statut est toujours présente. L'objectif étant, pour chacun des membres du personnel de renfort, d'agir sur la manière dont les autres participants à l'organisation les considèrent en relation avec la place qu'ils occupent dans la hiérarchie et les tâches effectuées. Or dans l'organisation de la production théâtrale, les artistes directement servis par les membres du personnel de renfort varient en fonction de la qualité de ces derniers. Ainsi, les habilleuses ont pour client direct des acteurs et actrices dont une partie n'est que de passage dans le théâtre alors qu'une autre partie joue régulièrement aux Bouffes. De leur côté, les régisseurs ont toujours affaire au metteur en scène (doublement membre de l'encadrement du fait de sa position de directeur artistique du TBN) et à son assistante, mais aussi à des metteurs en scène invités et à des acteurs metteurs en scène qui deviennent donc membres de l'encadrement. Cette distinction temporelle s'ajoute à la détermination de la nature des interactions entre des partenaires aux statuts différents et influe sur la manière dont le personnel de renfort définit ses clients ainsi que sur les modalités dès lors mises en œuvre afin de défendre leur statut. Parce que les situations d'interaction des cadres techniques avec le metteur en scène au service duquel ils se trouvent se déroulent principalement en amont de la représentation à savoir, lors des répétitions, elles n'ont donc pu être observées. Pour cette phase du travail de production de l'œuvre théâtrale, mon analyse repose ainsi principalement

sur la reconstitution de ces interactions à travers le discours des différents membres du personnel de renfort. Pour ce qui est de la phase des représentations, en revanche, j'associe à ce type de reconstitution d'une situation hors d'atteinte de l'observateur, mes observations directes des interactions. Le taux d'activité supérieur des habilleuses en regard de celui des cadres techniques lors de cette phase de travail rejaillit sur les analyses des tâches effectuées. La part consacrée aux habilleuses est, de fait, plus importante que celle dévolue au reste du personnel de renfort. Quel que soit le client qui bénéficie du service des membres du personnel de renfort, la relation qui s'établit entre eux est forcément dissymétrique car le personnel de renfort est toujours dans une position d'infériorité à l'égard des acteurs ou du metteur en scène qui imposent les règles du jeu. Afin de rétablir un certain équilibre dans cette relation, une partie du personnel de renfort peut essayer « d'éduquer son client ». Par ailleurs, cette catégorie de personnel a développé un intérêt qui lui est propre et qui motive sa participation à la production d'une œuvre théâtrale aux Bouffes du Nord.

#### **a. « Éduquer son client »**

La plupart des tâches effectuées par les habilleuses au service des acteurs les conduisent à passer la plus grande partie de leur temps de travail en interaction directe avec ces derniers. Comme tous les métiers de bas statut, les habilleuses luttent pour rehausser le statut social que leur confère un emploi fortement stéréotypé (comme nous l'avons vu, c'est un métier peu qualifié et fortement féminin qui s'exerce souvent en sous-sol et implique un rapport à la saleté au travers du traitement du linge porté, en particulier du linge de corps). Bien que contrairement aux gardiens d'immeuble décrits par Ray Gold<sup>485</sup>, les habilleuses n'aient pas à résoudre de dilemme entre leur bas statut et un salaire élevé, comme eux, elles élaborent des catégories entre leurs clients (les comédiens) qui leur permettent de moduler leur comportement à leur égard. À l'instar du personnel soignant des services d'urgence des hôpitaux, les habilleuses déterminent, tout d'abord, deux catégories morales de comédiens en fonction de concepts de valeur sociale largement répandus dans la société, les « méritants » et les « non méritants »<sup>486</sup>. L'un des critères d'appartenance à la catégorie morale des

---

<sup>485</sup> R. Gold a montré la manière dont les gardiens d'immeuble perçoivent les habitants et dont ils pensent que ceux-ci les perçoivent. L'auteur a mis en lumière les efforts fournis par les membres de ce métier afin de relever leur statut au niveau des revenus importants qu'ils reçoivent ainsi que les moyens utilisés afin d'y parvenir concluant, toutefois, que les gardiens d'immeuble ne peuvent espérer de réelle promotion sociale du fait que leur métier soit concrètement sale. In GOLD, R., « Janitors versus Tenants : a Status-Income Dilemma », *op. cit.*

<sup>486</sup> In ROTH, J., A., « Some Contingencies of the Moral Evaluation and Control of Clientele : The Case of the Hospital Emergency Service », *American Journal of Sociology*, 1971, Vol.77, Number 5, pp. 839-856.

« méritants » est l'âge. Les comédiens situés aux deux extrêmes des classes d'âge (les moins de quinze ans et les plus de soixante ans) bénéficiant de plus de soins en provenance de l'habilleuse (aide à l'habillage, achat de nourriture spécifique, réservation de taxi) que ceux situés dans les classes d'âge intermédiaires. Rachel, 14 ans, a ainsi bénéficié de nombreuses attentions alors que Laurent, 25 ans assurait le plus souvent, seul, ses changements de costumes. Aux Bouffes du Nord, les disciples, tous âgés de plus de 60 ans, sont donc des comédiens « méritants ». Le rôle occupé est un élément qui, conventionnellement, détermine également le degré de soin apporté aux acteurs. Le protagoniste d'une pièce recevant d'ordinaire plus d'attentions que des seconds rôles. Autre critère courant d'évaluation des comédiens, la notoriété acquise. Plus un comédien est renommé et plus il a droit aux meilleurs soins. Certains critères ont un effet cumulatif et d'autres exclusifs. Ainsi, dans une distribution mêlant acteurs connus et moins connus, les acteurs de renommée occupent souvent les rôles principaux. Toutefois, l'importance de chacun de ces trois critères varie en fonction de leurs combinaisons et surtout du nombre de critères satisfaits par chacun des acteurs. Dylan et Clyde, recrutés tous les deux pour jouer dans un même spectacle, avaient le même âge (36 ans). Bien que dans une tranche d'âge peu sujette aux attentions, ils étaient tous deux des comédiens « méritants » car auréolés de récents succès. Dylan a, toutefois, fait l'objet de plus d'attentions que Clyde car, dans la pièce, il interprétait le premier rôle alors que Clyde jouait un second rôle. Dans une autre pièce, un comédien comme Soumaoro, d'autant plus méritant qu'il cumulait âge avancé et renommée, a fait l'objet de toutes les attentions bien qu'il n'ait pas joué le rôle principal car celui-ci était tenu par un comédien d'une trentaine d'année de faible renommée. En résumé, on peut dire que les critères permettant aux habilleuses de définir un acteur comme « méritant » varient en importance selon les spectacles et en relation aux autres acteurs en présence. Si ces catégories influencent le type et la quantité de soins apportés par les agents à leur clientèle, elles ne permettent, toutefois, pas de rendre compte du type de client que les habilleuses aiment servir. Alors qu'Isabelle travaille sur un spectacle qui ne recourt qu'à des disciples du Centre (soit des acteurs âgés de plus de 60 ans, qui participent régulièrement aux spectacles de leur employeur, sont dotés d'une certaine renommée et jouent tous des premiers rôles), elle ne les définit pas pour autant nécessairement comme de « bons comédiens » en regard aux interactions qu'elle entretient avec eux dans le travail.

Alors qu'elle est en train de placer les vêtements nécessaires au spectacle sur un portant et les accessoires sur un plateau situé respectivement devant les loges et dans

l'avant-loge, Isabelle me dit en baissant le ton : « Là, après, il y a du travail parce qu'ils laissent tout par terre. Ce n'est pas comme les comédiens d'*Hamlet*. Comme il y en a deux ou trois, [Dylan], [Clyde] et [Kenneth] qui faisaient attention, du coup, les autres le faisaient aussi. Je n'ai jamais vu ça. C'était génial ».

*Notes d'observation, 29 novembre 2001*

Dans cette situation précise, bien que les disciples soient tous des comédiens « méritants », ils sont des partenaires de travail moins appréciés que les « croyants non pratiquants ». En effet, au travers de leur comportement, ils ont fait preuve d'un moindre respect à l'égard des habilleuses en soulignant son bas statut par un comportement méprisant, celui qui consiste à laisser son linge par terre. Lorsqu'un jeune « croyant non pratiquant » s'avise d'avoir ce type de comportement, Isabelle s'en offusque également mais ne considère pas la situation de façon similaire.

Je ne supporte pas les comédiens qui se déshabillent et laissent tout par terre. Je pardonne à [Joe] d'avoir ce type de comportement parce que je sais qu'il fait la même chose pour lui. Je lui ai fait remarquer et il semble faire des efforts.

*Notes d'observation, 19 janvier 2000*

On perçoit là, un autre élément de catégorisation de leur clientèle par les habilleuses qui est la possibilité qui leur est laissée dans l'interaction avec les comédiens de défendre leur statut. Cette ouverture est l'un des ressorts de l'implication des habilleuses dans le travail de production d'une œuvre théâtrale. Contrairement aux habilleuses des grands établissements dramatiques contraintes à un certain nombre de tâches non négociables, les habilleuses des Bouffes du Nord ont la possibilité de fixer, en fonction des comédiens, des limites à l'étendue de leurs tâches dans le but de modifier le regard que les comédiens portent sur elles. Comme le personnel soignant des hôpitaux, Isabelle a ainsi défini ce qu'elle considère être des demandes illégitimes<sup>487</sup> autant par rapport aux tâches qu'elle peut effectuer que par rapport à sa définition du client.

J'ai des amies au Vieux Colombier qui font des choses que je ne ferais jamais. Tu vois, comme habiller un comédien quand il peut le faire. Ce n'est pas le cas ici. Les comédiens se prennent en charge. À la Comédie Française ou à l'Opéra comique, les habilleuses suivent les comédiens ou les danseurs avec une chaise pliante, une

---

<sup>487</sup> In ROTH, J., A., « Some Contingencies of the Moral Evaluation and Control of Clientele : The Case of the Hospital Emergency Service », *op. cit.*

bouteille d'eau, leur peignoir... En fait, il y a un travail à faire avec les comédiens pour qu'ils comprennent qu'il y a des choses qu'ils peuvent faire seuls. Il y a aussi des éléments culturels qui influent sur le comportement des comédiens. Je ne supporte pas les comédiens qui se déshabillent et qui laissent tout par terre. Je pardonne à M. [un jeune chanteur et musicien devenu comédien pour l'occasion] d'avoir ce type de comportement parce qu'il fait la même chose pour lui. Je lui ai fait remarquer et il semble faire des efforts.

En tant qu'agent fournissant un service à un client, Isabelle préconise donc une forme « d'éducation de sa clientèle » (*client training*). Ce travail d'éducation des acteurs au respect du travail des techniciens est, cependant, contraint par différents éléments qui agissent sur la manière dont les acteurs ont, quant à eux, défini les tâches des habilleuses et le statut de celles-ci au fur et à mesure de leur expérience professionnelle et qui relève de la mise en place d'une culture spécifique au lieu. Les disciples du C.I.C.T. ont ainsi appris à faire beaucoup de choses par eux-mêmes car ils n'ont jamais disposé d'un personnel technique suffisamment nombreux pour procéder, par exemple, aux changements d'accessoires ou à leur habillage intégral. Ils apportent régulièrement la preuve qu'ils peuvent se vêtir et se dévêtir seuls et les habilleuses peuvent ainsi définir avec eux quand et comment elles leur apporteront une aide dans l'habillage. Par ailleurs, en établissant des relations cordiales avec elles fondées sur l'échange de paroles dont le seul but est d'assurer un lien social, ces comédiens montrent qu'ils ne méprisent pas les habilleuses. Toutefois, en laissant leurs vêtements sur le sol, ils montrent ostensiblement que le rangement des costumes n'est pas de leur ressort. Travaillant au Théâtre des Bouffes du Nord depuis de nombreuses années, ces acteurs ont permis à ce comportement d'être établi comme une convention interne sur laquelle les habilleuses ne peuvent, aujourd'hui, plus agir. Alors qu'elles peuvent aisément modifier l'emplacement d'un petit accessoire durant un spectacle à condition d'avoir prévenu les disciples à l'avance, elles ne sont pas en position de leur demander de ne plus laisser les vêtements par terre. En revanche, lorsque des « croyants non pratiquants » viennent travailler au TBN, ils sont placés dans la position d'étrangers qui doivent intégrer les conventions en usage dans le lieu. En étant auprès d'eux quotidiennement, les habilleuses disposent d'un champ d'action possible sur la définition des règles et donc d'éducation de ces acteurs. Toutefois, comme le montre la situation décrite par Katia, la marge de manoeuvre des habilleuses dépend également de l'attitude d'ensemble du groupe de comédiens. Si un comportement jugé comme méprisant par l'habilleuse est partagé par tous les acteurs et actrices, celle-ci aura du mal à « éduquer » chacun d'entre eux et à les amener à redéfinir leur relation à son égard. Afin de les obliger à

changer de comportement, les habilleuses doivent alors parfois user d'arguments détournés qui n'impliquent pas de faire référence à leur statut mais qui menacent de porter atteinte au confort dont ils disposent en tant qu'acteur.

[Naomi], tu vois, elle a des chaussons pour rentrer sur scène. Elle les met à côté de la table des accessoires. Ça gêne le passage, on se prend les pieds dedans. Depuis le début, je ne dis rien et je les pousse sous la table. Elle, elle prend ses chaussons et elle les remet dans le passage. Eh bien ne pas être foutu en tant que comédien de comprendre ça, je trouve ça d'un égoïsme. Et ça se dit être bouddhiste et comédienne. Ça me rend dingue. On est à la fin de la septième semaine et elle me voit le faire. Des détails comme ça. [Louis] qui balance sa serviette dégueulasse de transpiration sur les affaires des autres, alors qu'il a quatre chaises où la mettre. C'est le respect tout court. Ça me fatigue terriblement parce que ça me met dans des colères folles. Quand je lui ai dit, ça a été pendant deux mois, mais ça n'a pas duré. C'est comme au début de la tournée. Vlan, ils jetaient leurs costumes par terre. Là, moi, j'ai fait une réunion. Je leur ai dit : « Moi, j'en ai rien à faire que vos costumes ils soient par terre, entendons nous bien ! C'est vous qui les portez, c'est pas moi. Ce que vous maltraitez, c'est vous, c'est votre personnage. Si vous respectez pas vos costumes, ils s'usent plus vite. Moi, j'ai pas de double. Je vais être obligée de vous acheter autre chose. Pas de problème, je vous achète autre chose. Mais ça sera pas exactement la même chose. Comme ils sont, en plus fétichistes. » C'est une perte d'énergie. Maintenant, ça y est.

La volonté des habilleuses d'éduquer les acteurs est à rapprocher du comportement observé par Ray Gold chez les gardiens d'immeubles obligés de supporter une clientèle d'habitants qu'ils n'ont aucun moyen de choisir. Afin d'améliorer leurs conditions de travail, les gardiens d'immeuble essaient « d'éduquer » ceux des occupants qu'ils considèrent comme de « mauvais locataires » (*bad tenants*) parce que ceux-ci manifestent du mépris pour leur bas statut, en leur apprenant à ne pas exprimer d'exigences illégitimes<sup>488</sup>. Dans son étude du personnel soignant d'un hôpital, Julius Roth observe des comportements similaires à l'égard des patients dont les attentes ont été définies comme illégitimes. Celles-ci sont d'autant moins légitimes que les clients ont été définis comme « non méritants ». C'est ce qu'illustre la description faite par Katia de ses interactions de travail avec une actrice trentenaire, remplaçant une comédienne mondialement renommée et qui ne montre aucun signe d'intérêt pour l'habilleuse qui s'occupe d'elle.

---

<sup>488</sup> In GOLD, R., « Janitors versus Tenants : A Status-Income Dilemma », *op. cit.*

Attends, il faut leur donner des cours ! J'ai travaillé avec une troupe à La Courneuve. Des comédiens qui sont intermittents du spectacle depuis vingt ans et qui choisissent le metteur en scène avec lequel ils ont envie de travailler. Ils bidouillent eux-mêmes leurs trucs. Ils font appel rarement à une costumière etc. Et pas du tout à une habilleuse parce qu'ils n'ont pas d'argent. Un jour, sur un Shakespeare, ils ont fait appel à une habilleuse. Il s'est trouvé que c'était moi. Hé bien, c'était extraordinaire de travailler avec eux. Ils avaient conscience de la valeur du costume, de là où ils étaient, des êtres humains. J'étais respectée. Normalement, quoi. Accueillie normalement, respectée normalement. Dans les changements rapides, ils étaient hyper autonomes. Alors que là ! La scène où elle transforme son peignoir en robe, où je lui relève les manches. [S'adressant à moi] Tiens donne-moi ton bras ! Tu vois c'est facile, parce que tu tends ton bras. Elle le laissait tout mou. C'était un changement rapide. Je lui disais : [Naomi], regarde, fais-moi le revers de ma manche et je tenais mon bras comme elle. Et elle galérait. Je lui disais comment tu veux que je travaille. Elle est tellement enfermée dans sa bulle, qu'il a fallu que dès le départ, je lui dise tout au niveau des changements. Elle a pas conscience de l'autre. Tu vois le costume, il est attaché. Moi j'ai travaillé avec des comédiens et face à des choses comme ça, ils venaient me voir, ils me demandaient comment ça fonctionne. Ils répétaient le truc dans leur coin pendant une heure. C'est de la manipulation. Une conscience professionnelle, tu vois. [Naomi], elle l'a jamais fait. Moi, je lui ai jamais dit, parce que c'est pas à moi de lui dire. Mais je suis là si elle le demande. Sur scène, en pleine répétition, poum, tout est tombé. Là, elle m'a appelé. « Si ça t'arrives en plein spectacle, je pourrais pas venir t'aider ». Et je suis partie. Je l'ai plantée là. Elle a galéré.

La définition de Katia procède d'une mise en perspective de la situation d'interaction avec ses expériences professionnelles antérieures lui permettant d'établir d'une échelle de valeur des comédiens en relation à un ensemble de comportements. Cette hiérarchie des comportements est partagée par Isabelle ainsi que par Adèle, une autre habilleuse. Au sommet de cette échelle, elles placent les comédiens qui sont respectueux (manifestent de l'intérêt à leur égard, rangent leurs costumes et vêtements) et ne leur donnent pas trop de travail (s'habillent seuls).

Il y a une question de génération. Les jeunes, ils n'ont aucune conscience professionnelle. Moi, j'ai habillé Jean Marais, Jean-Louis Trintignant, Jean-Claude Drouot, Robert Hossein. Mais tous ces gens-là, ils ont une conscience de la valeur des choses. De la valeur de l'être humain, de leur valeur à eux. Ce sont des gens consciencieux. Bulle Ogier, tu vois, qui a quand même près de soixante-dix balais, c'est une femme extraordinaire. Une femme qui va tout te ranger, qui va faire attention, qui va plier les trucs. Moi, je regarde le sac de [Naomi], tout est en boule.

Elle m'a cassé combien de serre-têtes parce qu'elle fourre tout en vrac. Elle en a rien à foutre. Je pense que ça vient de l'éducation.

À la base de l'échelle, les acteurs et actrices qui sont irrespectueux (ne leur manifestent aucun intérêt particulier, laissent traîner leurs vêtements) et leur donnent du travail (ne s'habillent pas seuls). À côté de ces comportements révélateurs de la manière dont les acteurs perçoivent les habilleuses, celles-ci ont également à composer avec l'attitude générale des acteurs à l'égard des femmes quel que soit leur statut. Dans un théâtre où les habilleuses sont en permanence auprès des acteurs afin de leur apporter une aide qui dépasse le simple habillage, bon nombre d'acteurs se comportent comme ce qu'elles appellent des « dragueurs » et les habilleuses doivent sans cesse, les remettre à leur place sans pour autant les offusquer. Que ce soit avec des acteurs cabotins comme Raoul ou avec d'autres, sûrs de leur charme, Isabelle est passée maître dans cet art.

Raoul arrive sur le plateau alors qu'Isabelle est en train de faire la mise. Il lui dit : « Je suis épuisé. Je suis en bouclage pour un film. Je me réveille à 6h00 du matin. En plus je n'ai que des phrases d'amour à dire et à embrasser des femmes. Le problème c'est que j'ai une partenaire qui pue de la gueule. Je lui ai demandé si on pouvait faire autrement parce que j'avais mangé du saucisson à l'ail mais, ça n'a pas marché. Et toi, qu'est-ce que tu peux faire pour moi ? » Elle lui répond : « je te suggère d'aller faire une petite sieste d'un quart d'heure ».

Les régisseurs, quant à eux, ont des interactions directes avec une autre catégorie de personnel, plus haut placé dans la hiérarchie conventionnelle établie au sein d'un théâtre : les metteurs en scène. Bien qu'ils affichent tous une soumission constante à ce dernier, il est probable que des situations « d'éducation » de metteur en scène par des membres du personnel de renfort soient observables en situation de répétition. La moindre proximité avec les régisseurs ne m'a toutefois pas permis de mettre à jour un tel type d'interaction. En revanche, lorsque certains membres sont confrontés à des acteurs qui jouent le rôle du metteur en scène en prenant, par exemple, la direction d'une répétition, ils n'hésitent pas à faire part de leurs tactiques. C'est ce que nous rapporte Simon, lors d'un entretien informel en faisant référence à ce que les régisseurs son ou lumière appellent le « Test de Oui-Oui ».

Quand ils [les comédiens] te disent « Là, ça ne va pas du tout. La reprise n'est pas au bon endroit. Il faut la changer ». J'ai laissé exactement au même endroit et ça a marché. Je leur ai demandé « C'est bon là ? » et ils m'ont dit « Oui, ça n'a rien à



voir.» Je fais ça quand je pense que ce n'est vraiment pas justifié. Tu te souviens [Pascal], ils avaient demandé un repère son qui correspondait exactement à un indice lumineux. Ils ont demandé un repère lumineux. On l'a laissé au même endroit et ils ont tout de suite trouvé ça beaucoup mieux.

Au regard des régisseurs, les acteurs ne sont pas des clients directs de leurs services puisqu'ils définissent leur contribution comme rattachée au travail du metteur en scène. Les régisseurs considèrent donc les demandes des acteurs en termes de service d'éclairage ou de son comme « moins légitimes » et essaient de fixer des limites à leurs sollicitations. C'est ce que nous fait comprendre Laurent.

Moi, en tant que régisseur lumière, je côtoie pas vraiment les comédiens parce que une fois, que c'est lancé, qu'on a réglé les problèmes techniques avec les comédiens... Sauf si eux, après, ont une demande. Je sais qu'avec [Soumaoro], il a fallu qu'on règle un projecteur ponctuel sur lui à la fin. Je l'avais placé à un certain endroit et lui, il n'avait pas vraiment calé son mouvement. Un coup il allait plus à droite, un coup il allait plus à gauche. Donc, c'était un peu à côté. Donc, pratiquement tous les soirs, je changeais un petit peu et lui il changeait aussi jusqu'à ce qu'on arrive à trouver un endroit où il va directement dessus. Avec [Naomi], c'est vrai qu'au début, on règle le problème de la poursuite. Sauf si elle, elle a une demande supplémentaire ou différente, ou si elle veut essayer un truc. Quand on change de théâtre, ça, ça peut changer en fonction de la salle, de l'intensité de la lumière. On fait des filages purement techniques, pour recalibrer les choses entre les comédiens et nous. Et ça, ça va beaucoup dépendre du temps qu'on va passer dans un lieu, de la nature du lieu et je dirais de la bonne volonté de chacun. S'il y a Peter ou pas. C'est vrai que quand on ne joue que deux fois et que le lendemain on démonte pour être après dans un autre lieu, on peut pas dire qu'on va sauver les meubles mais, il y a moins d'exigence. Quand il y a Peter, il va faire des filages ou des répétitions. Il va demander des petites corrections à droite à gauche, que ça soit au son ou à la lumière. Sûrement le jeu des comédiens va un petit peu changer. Du point de vue de la lumière, il y a des endroits que j'ai pas forcément éclairé et où finalement les comédiens vont jouer, où il faudra que j'éclaire un peu plus. Ou dans tel lieu, il va se rendre compte que finalement, telle lumière ne marche pas. Donc, il faut modifier un peu, soit rajouter quelque chose. Donc, il y a cette première étape. Nous on arrive, on change les choses, on essaie de recréer le meilleur cadre. Après les comédiens arrivent et donc c'est vrai que eux, ils vont être obligés de se couler dans ça. Ils peuvent demander des modifications, mais après ça va dépendre du temps. Si on a que deux jours... Donc, c'est toujours un peu des relations de conflit ou de compromis, mais c'est constructif.

## b. « S'en sortir »

L'autre ressort de l'implication des membres du personnel de renfort dans leur travail au Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. est le fait de pouvoir « s'en sortir »<sup>489</sup> par rapport aux contraintes de travail que représente la disponibilité totale exigée de la part du metteur en scène. Même si les habilleuses ne recourent pas, comme le font les ouvriers de l'usine étudiée par D. Roy<sup>490</sup>, à des techniques de freinage car elles ne sont pas dans une situation de production quantitative de biens, elles appliquent différents types de techniques visant à restreindre une disponibilité jugée usante. Afin de préserver une santé physique et psychique très sollicitée par l'absence de planification des tâches, instaurée par le metteur en scène, ces membres du personnel de renfort sont obligés de mettre au point différentes stratégies qui leur permettent à la fois de doser leurs efforts et de se protéger de la pression psychologique que crée l'incertitude entretenue. C'est ce qu'illustre l'exemple fourni par Isabelle.

Tu peux savoir vraiment à la dernière minute. Par exemple, la fille qui va remplacer [Jeanne]. [Jeanne] fait Lausanne [ville où le spectacle doit se produire]. Donc là je pense qu'on va répéter à Lausanne, c'est sûr. Alors en même temps, c'est là que tout est compliqué, il va falloir trouver une robe sûrement à cette fille. Donc, il faut que je sache qui va répéter avec [Jeanne] à Lausanne. Donc il faudrait normalement maintenant que je m'investisse à faire ça... Sauf, que si eux ils disent... L'autre fois [Éliane] m'a dit « oh mais de toute façon elle est très facile à habiller, il n'y a aucun problème et tout, elle va sûrement se trouver une robe chez elle et tout ». Donc, tu te dis « OK, je m'en fous, elle se trouve une robe chez elle ». Mais peut-être qu'à la dernière minute ils vont se dire, ça va pas du tout ce qu'elle nous amène, c'est pas l'époque, ça marche pas! Et il va falloir que moi je trouve. Et toutes ces recherches, ça demande quand même une énergie énorme, donc tu es obligée de t'investir. Mais en

---

<sup>489</sup> Je reprends, ici, l'expression choisie par Michael Burawoy afin de rendre compte de la tentative des ouvriers dans les ateliers de production de manipuler individuellement les règles qui leur sont imposées et d'acquérir une certaine autonomie. L'auteur souligne que « le jeu » qui se met ainsi en place entre les ouvriers et l'encadrement concourt à la fois à masquer (*obscuring*) les relations de production en réponse auxquelles il avait été mis en place et qu'il est générateur de consentement aux relations sociales dans la production qui définissent les règles du jeu en assurant un travail supplémentaire (*securing surplus labor*). In BURAWOY, *Manufacturing Consent*, *op. cit.*, pp. 81-94.

<sup>490</sup> Dans cette étude, l'auteur montre que face à l'imposition de normes de production, le respect par les opérateurs de plafonds de production ne relève pas nécessairement de l'inaction mais de techniques leur permettant de limiter le rendement. Les ouvriers procèdent, tout d'abord, à la catégorisation de leurs tâches entre bons et mauvais boulots selon qu'ils pensent obtenir une prime substantielle ou non. Ensuite, ils respectent les quotas dans les « boulots juteux » et « tirent au flanc » dans les « boulots de merde ». ROY, D., « deux formes de freinage dans un atelier de mécanique : respecter un quota et tirer au flanc », *Sociétés Contemporaines*, 2000, n°40, pp. 33-56..

même temps il faut pas que tu le fasses trop parce que si non tu ne peux pas tenir, tu vois. Si tu le fais quand même un minimum en te disant « bon, peut-être qu'il faut quand même que je prévois des chaussures si elle ne fait pas la même taille que l'autre ». Je l'ai vue une fois. Si c'est elle qu'on garde, tu vois ? Parce qu'ils n'ont rien dit, tu vois. Donc, il faut quand même toujours garder une espèce de truc d'urgence là, au cas où. Les choses ne sont jamais simples, jamais ! Sous des airs très, très simples. Ça peut être sympa. Tu vois c'est vachement intéressant ce fonctionnement parce que ça te fait bouger et tout ça. Mais si tu commences à te dire, mais attends ! Pourquoi je cours autant, tout le temps, quand même, tu vois, après il faut se méfier. C'est autre chose quoi. Même dans sa tête. [Rires]

L'une des tactiques consiste donc à déterminer quels sont les éléments à traiter en priorité (les chaussures doivent être à la bonne pointure) dans une situation floue (la comédienne peut ne pas être celle choisie) afin de ne pas s'encombrer des tâches et de les évacuer (la robe actuelle pourra toujours être ajustée). Compte tenu des bas salaires attachés à leurs fonctions, les habilleuses recourent également à des méthodes visant à compenser une situation financière jugée peu satisfaisante.

Adèle, recrutée comme lingère, remarque au sujet des costumes qu'elle doit nettoyer et repasser : « J'ai pris mes marques. Je mets trois heures à tout nettoyer alors qu'il m'en fallait six, auparavant. Mais c'est tellement mal payé que je ne dis rien. »

*Propos en situation, 29 décembre 2000.*

Bien que les membres du personnel de renfort trouvent des « paris annexes » qui leur permettent de valoriser leur statut ou des moyens de défendre leur statut ce qui motive leur implication dans le travail et leur consentement à la forme d'organisation du travail telle que le metteur en scène et directeur artistique l'a mise en place au C.I.C.T., il arrive que les règles du jeu soient faussées et que les participants ne puissent plus jouer. C'est que je me propose de détailler à présent.

#### **IV. Le jeu faussé**

Comme l'a montré Michael Burawoy, le jeu cesse d'exister quand l'une des trois conditions suivantes est remplie : 1. quand l'incertitude est trop grande et que les résultats sont hors de portée des joueurs ; 2. quand l'incertitude est trop faible et que les résultats sont totalement

maîtrisés par les joueurs ; 3. quand les joueurs se montrent indifférents aux résultats<sup>491</sup>. Dans un contexte marqué de changement de directeur administratif, l'établissement de nouvelles règles concernant l'organisation du travail peut affecter la perception que les membres ont des avantages à jouer le jeu et les conduire à abandonner celui-ci.

### **A. Encadrement et nouvelles règles**

L'arrivée de Stéphane Lissner en remplacement de Micheline Rozan s'est accompagnée de nombreuses modifications. Certains membres du personnel ont tout d'abord été licenciés alors qu'ils travaillaient au TBN depuis plus de vingt ans. Bien que les changements de personnels aient surtout concerné les services administratifs du théâtre, les membres du personnel de renfort, qui n'avaient qu'un lien assez lointain avec cette partie du personnel et croyaient être protégés par le fait de dépendre uniquement du bon vouloir du metteur en scène et directeur artistique Peter Brook, ont pris conscience qu'ils pouvaient, eux aussi, être touchés par cette vague de renouvellement du personnel. L'un des piliers du groupe, Pierre-Louis a ainsi dû quitter son poste de directeur technique théâtre et s'engager dans une carrière de conseiller en architecture théâtrale. Parallèlement aux licenciements, le groupe du personnel de renfort a vu s'implanter les services de l'administration dans le théâtre lui-même. Ceci mettait fin à plus de trente ans de séparation nette des lieux d'exercice de l'activité puisque le personnel administratif avait toujours occupé des bureaux forts éloignés du théâtre. Ce rapprochement, accompagné de mesures de contrôle de gestion du personnel a pu laisser craindre à celui-ci qu'il ne pourrait plus travailler dans les mêmes conditions et de ne plus disposer, comme le laisse entendre Isabelle, d'une marge de jeu suffisante pour compenser les efforts de consentement à l'organisation du travail.

Voilà. Moi, Je savais que j'étais embauchée de telle date à telle date. Sauf que je devais pas commencer le 20 octobre mais une semaine après, tu vois des choses comme ça. Sauf qu'ils m'ont appelée une semaine avant et donc ils ont fait mon contrat avant. Mais j'étais prévue pour tout le spectacle. Et ce contrat s'arrête au 29 janvier. Et demain je vais aller rediscuter mon contrat pour la tournée. Et là on va voir comment ça va se passer.

[Un contrat de tournée, le cachet est différent d'un contrat sur place ?]

En principe, oui. C'est différent. Parce que c'est si tu travailles, si tu fais, je sais pas combien de dates dans le mois. Ils peuvent pas te payer la même chose si tu fais juste

---

<sup>491</sup> In BURAWOY, M., *Manufacturing Consent*, op. cit., p. 87.

deux dates et si t'es tout le temps disponible pour eux pendant six mois. Donc il faut voir toutes ces choses là. C'est une négociation à chaque fois.

[Avec qui tu négocies ?]

Avec l'administratrice. Elle est arrivée en avril, ça va faire un an. Là, c'est important d'avoir négocié avant. Savoir sur quelles bases partir. Moi, je sais que j'aime pas tellement noter mes heures. C'est pénible surtout. Dire voilà, j'ai fait tant de temps... Je trouve que tu as la tête libre quand tu sais à tant par mois que tu es contente de ça et après tu fais tant d'heures. Bon après, tu gères. Si tu estimes que tu as fait trop d'heures pendant les répétitions et tout ça après pendant toute l'exploitation t'arrives plus tard, tu vois. Tu gères ton truc. Moi, je trouve ça vachement agréable, tu vois, cette espèce de liberté !

[Et là en revanche on vous demande de compter vos heures ?]

Non, non ! On nous demande pas ça du tout, mais disons qu'avant, elle était consciente de ça, Micheline Rozan et y avait pas ce sentiment de se dire, oui, là, il faut que je fasse attention. Il faut qu'ils comprennent que peut-être nous on va faire ces répétitions en plus et que là il faut que je m'occupe d'un truc qui est rien mais, tu vois, il faut que je m'occupe du costume de [Aboubacar]. Tu vois, aller chercher son pantalon au pressing. Tu vois, des choses comme ça. Plein, plein de petites choses à côté qui font que, ben voilà. S'il faut qu'ils demandent une costumière en plus... Tu vois toutes ces choses. Et avant, ben voilà, j'avais pas à demander tout ça quoi. Je ne dis rien, parce que j'y vais demain. On va voir, s'il y a effort ou pas. Mais, maintenant, l'exploitation est telle qu'il vaut mieux demander beaucoup. J'ai de la chance d'avoir déjà signé un contrat avec la nouvelle équipe parce que cela crée un précédent. Il ne peuvent plus baisser mes cachets, à présent.

Comme toujours dans les interactions de travail, les conditions sont évaluées par les participants à l'aune de leurs expériences passées et sont donc, comme l'a souligné N. Hatzfeld, extrêmement subjectives mais mettent surtout en lumière les pressions mentales exercées par le changement sur les individus<sup>492</sup>. À cela il convient, toutefois, d'ajouter que la définition du personnel de renfort, comme de tout autre personnel, dépend également de la manière dont il évalue les personnes qui mettent en place les règles du jeu. Ainsi, si Micheline Rozan et Peter Brook sont des personnes qui ont été définies comme « humaines », montrant du respect pour le travail des employés c'est qu'ils ont su recourir à des éléments concrets de valorisation du travail ou du statut. Ceci a été fait au travers des défraiements importants lors des tournées pour compenser l'éloignement des primes au travail supplémentaire ou encore

---

<sup>492</sup> HATZFELD, N., « Des pauses dans le travail à la question de l'intensification, le cas des chaînes de montage à Peugeot-Sochaux. Pour un renouvellement du regard sur un thème classique », communication au séminaire du GETI, 8 décembre 2003.

des conditions de voyage et de séjour. Mais tous ces éléments concrets ont également bénéficié d'une définition positive des personnes en termes de valeur symbolique. Par leur tenue et leur comportement, Micheline Rozan et Peter Brook ont toujours donné l'impression qu'ils ne faisaient pas de distinction de classe entre eux et le reste du personnel. Ils ont toujours été très simplement vêtus (jean et pull pour Peter Brook, pantalon et chemisier sobres pour Micheline Rozan), tutoyaient leurs employés et n'ont jamais eu de comportement dispendieux (pas de pots organisés pour des invités de marque). À l'inverse, les membres du personnel de renfort voient dans l'aspect vestimentaire et les comportements de Stéphane Lissner la marque d'une distinction et de supériorité de classe. Lorsqu'il est arrivé au théâtre des Bouffes du Nord, le nouveau directeur venait en berline conduite par un chauffeur, il portait le costume et vouvoyait le personnel. Alors que Peter Brook occupe un petit bureau sans prétention derrière la salle de spectacles, Stéphane Lissner a fait aménager tout le dernier étage du bâtiment adossé au théâtre en bureau avec salon de cuir. Cet ensemble pourrait paraître anecdotique s'il ne s'était pas accompagné d'une vague de licenciements parmi le personnel en place avant son arrivée. Le directeur administratif et sa nouvelle équipe ont été définis comme des personnes uniquement soucieuses de la rentabilité du Théâtre des Bouffes du Nord et désireuses d'exploiter le personnel. Comme nous le narre Isabelle, celui-ci essaie de résister, mais n'en a pas toujours la possibilité, l'encadrement usant parfois d'arguments moraux déstabilisants.

Avant on disposait toujours d'un ou deux jours de repos pour récupérer du décalage horaire. Là, les plannings indiquent « set up ». Pour nous, ça veut dire montage. Ça veut dire que la tournée est « serrée » [que tout s'enchaîne]. L'année dernière, pour *Le Costume*, on leur a dit. Ils ont répondu que c'était la première fois, qu'ils ne s'étaient pas rendus compte. Mais ils ont recommencé. C'est toujours ceux d'en bas qui se plaignent etc... Mais quand même, il y a des choses. Quand tu montes au dernier et que tu vois un nouveau canapé... Il était tellement grand qu'il a fallu le faire passer par les fenêtres. Et à côté de ça, nous, on nous traite comme des bêtes. Pour *Le costume*, on avait réussi à résister à la soirée pour le cancer<sup>493</sup> parce qu'on s'était concertés. Mais, là, ils nous ont pris par surprise. Donc, on travaille gratuitement. Moi, je suis allée les voir pour Adèle parce que je trouvais que, pour elle qui a un tout

---

<sup>493</sup> Soirée à but caritatif organisée afin de collecter des fonds destinés à être reversés à une association soutenant la recherche contre le cancer. Les prix des places sont surélevés (passant d'une vingtaine d'euros en moyenne à 45, voire 90 euros) et parallèlement, acteurs et personnel de renfort travaillent gratuitement.

petit salaire, c'était normal qu'elle soit payée. Et là, [Mathieu] [l'administrateur] il m'a dit « oui, mais, il faut lui demander si elle se sent concernée ». Évidemment, elle a dit oui.

*Propos en situation, 16 décembre 2000.*

Ces comportements conduisent les membres du personnel de renfort à se sentir méprisés dans leur statut. La forme de gestion de la production à flux tendus qui a fonctionné pendant des années fait peser, depuis quelque temps, une très lourde charge sur les techniciens. En effet, avec l'augmentation de la programmation et le cumul des spectacles, la technique n'a plus seulement aujourd'hui à concentrer ses efforts pour satisfaire les desiderata d'un metteur en scène tout puissant, ce qu'elle acceptait pour les raisons que nous avons évoquées plus haut. Elle doit désormais continuer de se soumettre à cette forme d'organisation du travail tout en assurant un ensemble de tâches nécessaires au bon fonctionnement du théâtre en général et au déroulement des spectacles qui ont lieu en parallèle. Pour ceux qui, comme Ludovic, viennent d'arriver, cela donne lieu à une certaine insatisfaction. S'il accepte que les techniciens doivent se soumettre aux volontés d'un metteur en scène tout puissant, il n'admet pas un cumul de tâches qui ne leur permet pas de faire l'ensemble de leur travail convenablement.

C'est délirant le fonctionnement de ce théâtre. J'ai cherché un responsable mais je crois qu'il n'y en a pas. C'est l'organisation de ce théâtre. [Serge] a tout le temps quelque chose à faire. Peut-être qu'il faut qu'ils [le directeur administratif et l'administrateur] trouvent leur rythme, mais là c'est fou. Il y a tellement de choses à faire qu'on ne peut même pas faire de maintenance. Quand tu vois la vitesse à laquelle le lieu se dégrade. On a même pas le temps de réparer quoi que ce soit. Quand quelque chose casse, on jette. On ne peut même pas le descendre à l'atelier. Là, tu vois, même s'il y avait quelqu'un de plus, quand Brook dit qu'il veut un praticable, il faut le faire. En plus le lendemain, on savait qu'il y avait une télé japonaise, donc on n'avait pas le choix. Je ne critique pas. C'est normal, c'est son truc. Mais je comprends [Serge]. Surtout qu'il a une famille. Il ne fait même plus de planning. On lui en a fait le reproche. Mais ce n'est pas possible, ça ne sert à rien.

*Propos en situation, 28 novembre 2001*

Incapable de trouver suffisamment de satisfactions à un travail qui lui fait perdre le contrôle de son emploi du temps et l'empêche d'être auprès de sa famille, Serge, directeur technique recruté en 2001 a quitté le théâtre à l'automne 2004.

La persistance d'une relation plus étroite avec le metteur en scène, la préservation de certaines conditions de tournée et surtout le fait que les spectacles continuent de connaître le succès

font que le personnel de renfort trouve encore des avantages à se soumettre à une forme d'organisation du travail qu'il définit toutefois, comme plus contraignante. Reprenant un des termes largement utilisés par l'ensemble du personnel de renfort mais aussi par la critique théâtrale pour parler des spectacles de Peter Brook, Frédéric souligne le puissant ressort d'implication que continue d'exercer le succès.

Et puis, il y a la qualité des spectacles. C'est pour ça que les gens sont encore là. La création d'*Hamlet*, ça a été une horreur pour eux. Mais après, quand il a eu la première, ça a permis d'accepter beaucoup de choses. Et tout le monde accepte beaucoup de choses. Je vais te dire, moi, quand j'en ai vraiment marre... Je le faisais en tournée souvent, dès que le spectacle finissait, je me dépêchais et j'allais à la sortie du public. Et de voir certaines personnes avec le sourire, certaines avec la larme à l'œil, ce genre de chose... De te dire que t'as pu participer un tout petit peu à créer un peu d'émotion à ces gens, moi, je sais que je me suis nourri comme ça en tournée. Quand j'en avais vraiment marre de la tournée, de ces choses comme ça... Aller regarder les gens, voir les gens sortir, ça te redonne de l'énergie. Y a pas beaucoup de spectacles qui y ont cette passion. J'adorerais travailler avec Chéreau, tu vois. C'est vrai que si je fais ce métier, c'est pour toucher ce genre de choses, quoi. Comme j'ai pas fait *l'Homme Qui*, j'ai été travaillé ailleurs, dans d'autres théâtres, et la magie, elle est pas toujours là.



## **Conclusion**

La garantie du succès des spectacles auxquels ils participent permet encore aux membres du personnel de renfort de jouer le jeu selon les règles imposées par l'encadrement et de consentir à l'organisation du travail telle qu'elle a été mise en place au Théâtre des Bouffes du Nord - C.I.C.T.

En dépit de la pression croissante exercée par l'intensification de la production, les membres du personnel de renfort continuent de pouvoir trouver des éléments qui motivent leur implication. Au prix du choix de la mise à disponibilité totale et du refus de la mobilité horizontale, les membres du personnel de renfort dont l'expérience professionnelle a été modelée par le travail auprès du metteur en scène ont bénéficié de l'accès à des statuts plus prisés que ceux qu'ils auraient pu obtenir dans d'autres structures théâtrales. En intégrant les conventions d'organisations que constituent la polyvalence et la soumission au metteur en scène, ces membres se sont placés dans la position de pouvoir garantir la continuité de leur emploi au sein d'une seule et même structure. Ce faisant, ils font la preuve qu'ils ne sont pas interchangeables. Cependant, ils s'excluent de fait des processus de mobilité horizontale car, bien que la soumission au metteur en scène soit une convention partagée par l'ensemble des structures de production de spectacles, la polyvalence est une norme dont l'usage est restreint aux structures théâtrales de petite taille qui n'offrent donc pas la même renommée dans le monde du spectacle. Une fois polyvalents, les membres du personnel de renfort ne peuvent plus revendiquer le type de compétence technique poussée nécessaire à l'obtention d'emploi sur un marché du travail concurrentiel. La structure et l'infrastructure du TBN ne leur permettant pas de se maintenir au niveau des évolutions techniques nécessaires pour garantir la continuité de travail auprès d'autres structures théâtrales de renom. Par ailleurs, les membres du personnel de renfort ont un pouvoir de décision restreint en matière de travail artistique puisqu'ils ne peuvent mettre à profit les répétitions pour modifier les conventions esthétiques. La division du travail établie dans cette phase de la production, prive les membres de ce personnel de l'occasion de pouvoir affirmer leur point de vue et de se voir donc reconnaître par leurs pairs et par le metteur en scène, le statut suprême d'artiste. Seuls peuvent alors accepter cette restriction, les membres du personnel de renfort qui n'ont pu développer des réseaux de coopération de pairs et d'appariement avec d'autres metteurs en scène. En ne

pouvant prétendre à un statut d'artiste, le personnel de renfort du Théâtre des Bouffes du Nord ne peut obtenir le statut prisé qui leur permettrait d'accéder à une embauche dans d'autres structures théâtrales. Ils n'ont de fait pas accès à la forme de consécration suprême dans la hiérarchie des postes auxquels peuvent prétendre les techniciens du monde du spectacle. S'ils acceptent cet obstacle à leur mobilité ascendante c'est parce que les membres du personnel de renfort qui sont stabilisés ont appris à apprécier leur « savoir-faire artisanal » car celui-ci est hautement valorisé par le metteur en scène et directeur artistique du Théâtre des Bouffes du Nord. Ils substituent ainsi la reconnaissance de leur travail par le metteur en scène à celle de leurs pairs. Cette reconnaissance est d'ailleurs confortée par le fait qu'ils disposent au sein du Théâtre des Bouffes du Nord de la possibilité de valoriser et de défendre leur statut dans la relation de service qu'ils entretiennent avec le metteur en scène ou avec les acteurs. Les membres du personnel de renfort qui ont, quant à eux d'autres perspectives d'emploi leur permettant d'envisager soit un statut égal, soit un statut supérieur et conservent une vision de leur mobilité en termes d'ascension vers des postes étiquetés « artistiques » restent des membres flottants dont le degré d'implication dans le travail de production aux Bouffes du Nord est moindre.

UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES – SAINT-DENIS

UFR 4 École doctorale de Sciences sociales

**N° attribué par la bibliothèque**

THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8**

**Discipline : *Sociologie***

Présentée et soutenue publiquement  
par

*Celia BENSE FERREIRA ALVES*

**Le 12 / 12 / 2005**

Titre :

**TRAVAIL THÉÂTRAL : *Travail, implication et  
culture au Théâtre des Bouffes du Nord  
Vol. II***

Directeur de thèse :

*Henri PERETZ*

JURY :

*Monsieur Rémy PONTON, Professeur à l'Université Paris 8*

*Madame Florence WEBER, Professeur à l'ENS Lettres et Sciences humaines, Paris*

*Monsieur Yves WINKIN, Professeur à l'ENS Lettres et Sciences humaines, Lyon*

## **Chapitre IV. Le PERSONNEL de PREMIÈRE LIGNE et la RELATION aux SPECTATEURS**

### **Introduction**

Même dans une société urbaine aussi sécularisée que la nôtre, la plupart des relations de service, qu'elles soient entre un professionnel et son client ou entre un domestique et son patron, sont contraintes par l'idée d'offrir ou de se voir offrir un service trop grossier. En d'autres termes, on attend d'ordinaire d'une transaction qu'elle serve d'autres intérêts que le simple fait de réaliser un échange commercial. La réputation morale des parties, leur statut social respectif, l'art et la manière avec lesquels le service est réalisé constituent une partie des valeurs non instrumentales traditionnellement incluses dans l'acte de service.

F. Davis<sup>494</sup>

En offrant une synthèse des enjeux impliqués dans une relation de service Fred Davis permet d'établir un cadre d'analyse des métiers fondés sur une telle relation. En plaçant l'analyse sur le plan des statuts de chaque partie, elle autorise également un dépassement de la définition de la relation de service proposée par Jean Gadrey. Celle-ci bien qu'elle souligne l'existence d'un autre registre que celui «de l'efficacité instrumentale définie sur la base de la prompte résolution du problème que le prestataire est supposé traité » envisage les « échanges de civilité » et les « transactions affectives » comme un cadre d'interaction non instrumental dans lequel les relations « s'insèrent » et non comme un enjeu<sup>495</sup>. Par ailleurs, la définition de Fred Davis permet de rééquilibrer l'analyse de la relation de services en tenant compte des actions de chaque partie, prestataire et bénéficiaire, mais sans la placer uniquement sur le terrain du pouvoir comme le fait Aurélie Jeantet<sup>496</sup>. Comme le restaurant dont William Foote

---

<sup>494</sup> DAVIS, F., « The Cabdriver and His Fare : Facets of a Fleeting Relationship », *American Journal of Sociology*, vol. 65, 1959, p. 158.

<sup>495</sup> GADREY, J., « Les relations de service et l'analyse du travail des agents », *Sociologie du travail*, n°3, 1994, pp. 381-389.

<sup>496</sup> À partir d'une recherche empirique sur le travail des guichetiers de La Poste, l'auteur, à la suite de M. Crozier et d'E. Friedberg, place la notion de pouvoir au centre de la relation de service. Elle considère le client comme à l'origine de la « prescription », du « contrôle » et la « sanction » du travail du prestataire et analyse le travail du guichetier (production de règles et de postures civiles) comme une « résistance » à ces « stratégies d'asservissement ». JEANTET, A., « À votre service !, La relation de service comme rapport social », *Sociologie du travail*, N°45, 2003, pp. 191-209.

Whyte a analysé la structure sociale<sup>497</sup>, le théâtre offre à la fois un lieu et un mode d'organisation spécifique qui contraint les relations entre les personnes qui sont au contact direct avec la clientèle et celle-ci. Dans le monde du théâtre, les interactions prennent surtout place au sein du lieu clos que représente la salle de spectacle occidentale<sup>498</sup>. Celle-ci est régie par un ensemble de conventions qui fixent les modalités de l'interaction entre les dispensateurs du bien et du service que représentent l'œuvre dramatique ou musicale et les bénéficiaires. Parmi celles-ci, le fait que les interactions entre les spectateurs et les interprètes prennent place après que le public a eu affaire à un ensemble de personnes intermédiaires qui traitent ces spectateurs. En effet, les théâtres sont des lieux où le public n'accède que si les personnes qui y travaillent lui en ont donné l'autorisation. Cet accès est principalement payant et nécessite donc, pour le spectateur potentiel de s'être acquitté, auprès de membres du personnel du théâtre, d'un droit d'entrée sous la forme de l'acquisition d'un billet de location d'une place pour une représentation, moyennant le paiement d'une somme préalablement fixée. Bien que reposant sur des éléments de rentabilisation comptable de l'entreprise, le prix du billet est également l'indicateur d'une définition du public visé et constitue donc un élément potentiel de sélection du public. Ainsi, comme nous l'avons vu en première partie, le Théâtre des Bouffes du Nord qui prétendait toucher un public qui ne soit pas nécessairement argenté proposait un prix de place unique très bas. La politique des prix a, ensuite, évolué vers l'introduction de catégories de places différentes ainsi que vers une réévaluation des prix à la hausse, marquant ainsi la volonté de redéfinir la base du public<sup>499</sup>. Par ailleurs, et dans le but que toute entreprise théâtrale poursuit à savoir, garantir sa continuité, l'Administration des Bouffes du Nord a également défini les catégories de spectateurs qu'il convenait de privilégier parce qu'elles offraient une assurance de stabilisation. Des relations avec des représentants de collectivités susceptibles de venir régulièrement avec des groupes de personnes ont ainsi été mises en place, dès le début du fonctionnement du théâtre. Enfin, la

---

<sup>497</sup> L'observation de l'industrie de la restauration dans l'Amérique d'après-guerre a conduit Whyte à définir les limites que la structure formelle impose aux modalités d'interaction, la nature des interdépendances contraintes par cette structure, la réponse des individus à certains symboles lors de l'interaction (symboles qui agissent comme des promoteurs ou des inhibiteurs de l'interaction), les contraintes exercées par les dispositifs fixes. WHYTE, W., F., « The Social Structure of the Restaurant », *op. cit.*, pp. 302-310.

<sup>498</sup> Même si les spectacles de rue se sont grandement développés depuis les années 1980, la plupart des œuvres dramatiques et musicales en France sont produites dans des espaces délimités qui réduisent de fait le nombre de spectateurs ayant accès à l'œuvre.

<sup>499</sup> En quelques occasions, la définition du public en termes de capacités financières est régulièrement niée, comme lors de représentations gratuites pour le quartier où la liberté d'accès n'est limitée que par la définition de cette aire géographique et par le nombre de places disponibles dans la salle, ou comme lors de représentations réservées à des invités. À l'achat de billets, se substitue alors souvent la délivrance d'une invitation selon des critères variables toujours définis par l'Administration du théâtre en fonction du but recherché (toucher un public large et varié, restreindre l'accès à certaines catégories de spectateurs, remplir la salle).

direction a également tenté de contrôler l'accès à la représentation aux personnes susceptibles d'agir sur la définition de la qualité du spectacle et donc sur sa notoriété à savoir, la critique, en définissant le cadre dans lequel ces personnes peuvent faire leur travail (par l'absence d'avant-premières destinées à la presse).

Une salle de théâtre ne se contente pas de contrôler l'accès du public aux spectacles qu'elle offre en représentation, c'est également un espace qui circonscrit les déplacements du public. Les spectateurs n'ont accès qu'à certaines parties « publiques » de l'édifice et doivent, le plus souvent, rester assis durant la représentation. Ils disposent donc de sièges (places) pour exercer leur activité de spectateurs. Pour veiller à ce que ces conventions soient respectées (régulation de l'accès à la salle, limitation des déplacements, contrôle de la position des spectateurs), les salles de théâtre ont d'ordinaire recours à deux types de personnes qui ont pour tâche de prendre en charge le public en amont et lors de la représentation. Dans les structures de renommée ayant une capacité d'accueil importante, ce personnel, nécessaire au fonctionnement d'un théâtre par les tâches de traitement du public qu'il accomplit, est, d'ordinaire, composé d'individus qui ne sont ni les acteurs ou interprètes, ni le personnel de renfort participant au spectacle<sup>500</sup>. Il n'est pas non plus constitué de personnes effectuant un travail administratif. Ce personnel spécifique n'est jamais étudié dans les analyses portant sur les modes d'organisation d'un théâtre qui concentrent leur intérêt sur les personnes et groupes de personnes directement liés à la création d'une œuvre dramatique à savoir, « les artistes », et font parfois quelques références au personnel de renfort. Il s'agit des « caissiers » dont on peut dire que le métier consiste à délivrer une autorisation d'accès à un spectacle et des « ouvreurs », chargés de canaliser les flux de spectateurs. Au Théâtre des Bouffes du Nord, le traitement du public s'assortit également d'un service de restauration offert par le café. Traitent donc également du public les « serveurs » dont on peut dire que le métier consiste à apporter boissons et plats à un client pour gagner un salaire.

Parce que leur travail n'est pas défini comme ayant un impact immédiat sur la création de l'œuvre, ces groupes occupent les échelons les plus bas de la hiérarchie interne des postes dans un théâtre. Ce statut inférieur est renforcé par le bas statut social attaché à la définition

---

<sup>500</sup> Cette convention a, toutefois, été souvent remise en question. En particulier lors de la représentation de spectacles dramatiques dans des lieux autres que des salles de théâtre classique tels que des bâtiments industriels (entrepôts, hangars, etc.) où acteurs et personnel de renfort peuvent être amenés à effectuer ces tâches du fait de l'absence de numérotation et d'une moindre segmentation de l'édifice en espaces ouverts au public et espaces réservés.

même des métiers de « placeur » ou de « serveur » par exemple, que nous verrons en détail plus avant. J'ajouterais, que, comme dans le cas du personnel de renfort occupant les statuts les plus bas, les activités correspondantes donnent lieu à des désignations qui procèdent de naturalisations (celui qui tient la caisse, celui qui place et celui qui sert). Bien qu'ils recouvrent des tâches distinctes, ces métiers ont pour principale caractéristique de placer les personnes qui les exercent dans une relation immédiate avec le public. Leur tâche centrale consiste à gérer un flot de clientèle afin que celle-ci puisse bénéficier d'un service. Afin de rendre compte de la prééminence de ces caractères sur la définition du métier, j'utiliserai l'appellation « personnel de première ligne » correspondant à la fois à la notion de « Gatekeeper » (gardien), utilisée par Irwin Deutscher, et de « Street-level bureaucrat » (agent de base de l'administration publique) à laquelle recourt Michael Lipsky<sup>501</sup> pour faire référence aux personnes exerçant les métiers de caissier, d'ouvreur de théâtre et de serveur. Cette posture permet d'une part, de concentrer l'étude de ce groupe sur le détail des tâches qu'il effectue et leur impact en regard de la politique définie par la direction en matière de gestion du public mais aussi de rendre compte de leur statut par rapport à la hiérarchie des métiers dans le monde du théâtre. Elle autorise, d'autre part, la mise en exergue des perspectives adoptées par l'ensemble du personnel de première ligne à l'égard de l'organisation du travail telle qu'elle leur est imposée. Afin d'étudier ces différents aspects, je décrirai tout d'abord les caractéristiques du groupe, les conditions générales d'exercice des métiers qu'il recouvre ainsi que les statuts afférents. Ensuite, je tâcherai de rendre compte des processus d'accès aux métiers de personnel de première ligne au sein de l'organisation Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T.. Je dresserai un tableau des tâches accomplies en rapport à la division du travail telle qu'elle prend place au Théâtre des Bouffes du Nord. Puis, j'examinerai les « enjeux secondaires » et la réévaluation de ces enjeux auxquels procèdent le personnel de première ligne afin de consentir ou non à l'organisation du travail.

---

<sup>501</sup> DEUTSCHER, I., « The Gatekeeper in Public Housing », in DEUTSCHER, I., THOMPSON, E., J., eds. *Among the People : Encounters with the Poor*, New York, Basic Books, 1968, pp. 38-52. et LIPSKY, M., *Street-Level Bureaucracy, Dilemmas of the Individual in Public Services*, Russel Sage Foundation, NY, 1980, 244 p.

## **Section I. Les métiers et leurs hommes**

Centrée principalement sur les spectacles de Peter Brook et une saison peu étendue (d'octobre à avril), l'activité spectaculaire du Théâtre des Bouffes du Nord a exercé pendant longtemps une contrainte d'organisation sur le fonctionnement de ce lieu de production et de diffusion artistique. Comme pour le personnel de renfort, le théâtre a ainsi fonctionné pendant près de 12 ans (de 1974 à 1986) avec un personnel de première ligne restreint au strict minimum. Le café, quant à lui, n'a été inauguré qu'en 1982. Durant les quinze premières années d'existence du Théâtre des Bouffes du Nord C.I.C.T., la location des places au public était assurée par une personne qui s'occupait seule de cette tâche, dans un bureau aménagé à cette fin au rez-de-chaussée du théâtre situé sur rue. Parallèlement, le nombre d'ouvriers était limité au minimum imposé par les normes de sécurité. Leur rôle était alors d'aider au contrôle des billets à l'entrée de la salle puisque l'accès aux places était alors libre, puis de veiller à ce que toutes les personnes entrées puissent s'asseoir. Au bout d'une quinzaine d'années de fonctionnement, un changement majeur est intervenu dans l'organisation du travail qui affecta définitivement les tâches dévolues aux caissiers ainsi qu'aux ouvriers. En 1989, l'Administration du théâtre introduisit la numérotation des sièges dans la salle. Comme on l'a vu en première partie, la divergence de point de vue entre le directeur artistique et la directrice administrative qui existait depuis l'inauguration du théâtre sur la question de la numérotation révèle la difficulté à rendre compatible une volonté politique (celle du metteur en scène directeur artistique) et la définition que la directrice administrative s'était construite de la gestion quotidienne d'un théâtre au travers de son expérience antérieure. La principale conséquence de ce changement technique a été l'augmentation du personnel de première ligne au travers de l'extension de l'équipe des placiers. Au moment de l'étude, le groupe du personnel de première ligne comportait 19 membres (12 placeurs, 3 caissiers, 1 responsable de la location, 2 serveurs et 1 administratrice adjointe). 14 ont fait l'objet d'un entretien (formel et extensif pour 12 d'entre eux et informel pour 2 des membres du groupe) ayant permis de recueillir des données sociodémographiques. Une fois celles-ci synthétisées, les



métiers exercés seront présentés sous l'angle des dénominations et statuts y afférant. Les métiers seront ensuite envisagés sous l'angle des perspectives de carrière

## **I. Origines sociales, dénominations et statuts**

Le tableau ci-après présente les données sociodémographiques du groupe. Celui-ci est composé de quatorze personnes est dominé par la classe d'âge des 35-45 ans (N=6). Trois membres avaient plus de 45 ans au moment de l'étude et 6 avaient entre 25 et 35 ans et 2 avaient moins de 25 ans. Les hommes sont légèrement surreprésentés par rapport aux femmes (8 pour 7). Les membres du personnel de renfort sont tous issus des classes moyennes. Les professions intermédiaires de l'enseignement sont largement représentées (8 sur 28), ainsi que les métiers du commerce ( 5 sur 28).

## Données sociodémographiques du personnel de première ligne

Prénom et Nom	Date de naissance	Lieu de naissance	Profession du père	Profession de la mère	Diplôme
Régis Chauveau	1959	France	Inconnue	Inconnue	BAC
Gérald Roche	1959	France	Cafetier	Cafetière	DEUG Sociologie
Géraldine Vergès	1959	France	Commercial	Psychologue scolaire	Niveau Terminale
IzabeLa Wajda	1960	Pologne	Enseignant	Enseignant	Maîtrise de Littérature française
Anne Sorgiu	1960	France	Sans	Restauratrice	Niveau BAC
Jacques Plisnier	1970	Belgique	Homme d'Affaires	Infirmière	BAC
Jérôme Loti	1970	France	Enseignant	Enseignant	Niveau Licence
Laure Mallet	1970	France	Dessinateur industriel	Dessinatrice industrielle	BAC
Claire Dinard	1970	France	Commercial	Secrétaire	Licence d'Histoire
Victor Poquelin	1971	France	Infirmier	Infirmière	Niveau BAC
Sabine Gleizes	1972	France	Directeur d'école	Conseillère pédagogique	ERAC
Ugo Luminari	1977	France	Peintre	Ethnologue	DEA de Droit
Damien Campagne	1978	France	Électricien	Institutrice	Licence de Philosophie
Baptiste Burdeaux	1978	France	Vétérinaire	Assistante sociale	Maîtrise de droit

Bien que les placeurs et les caissiers représentent une main d'œuvre quantitativement importante dans le fonctionnement des théâtres, cette catégorie d'emploi ne fait pas l'objet d'une présentation, encore moins d'une définition statutaire dans ce qui constitue l'une des principales sources documentaires officielles de référence pour les métiers liés au théâtre, le *Guide-annuaire du spectacle vivant*, émanant du Centre national du Théâtre qui concentre son attention sur les métiers artistiques et techniques<sup>502</sup>. Les sources d'analyse des métiers proviennent donc d'autres secteurs d'activités qui bien qu'ils ne présentent pas toujours les mêmes conditions offrent de nombreux points de comparaison de statut.

### **A. Les caissiers**

Dans le monde des spectacles, les termes « locationnaire » ou « billettiste » tendent à substituer, peu à peu, ceux de « caissier » ou « caissière » pour qualifier les personnes qui ont pour tâche de louer des places au public. Au Théâtre des Bouffes du Nord, bien que la dénomination « locationnaire » soit celle adoptée pour les contrats de travail, l'ensemble du personnel parle du personnel de la location ou bien recourt aux métonymies « bureau de location » ou « la loc. » pour nommer les caissiers. Afin de faire référence à ce groupe, j'utilise pour ma part, soit la catégorie indigène « personnel de la location », soit le terme consacré de « caissier ». Dans sa *Nomenclature des Professions et catégories socioprofessionnelles - 2003*, l'INSEE utilise le terme masculin de « caissier » afin de désigner les employés de commerce effectuant les tâches de traitement des spectateurs d'un théâtre impliquant la vente de billets et classe les personnes menant à bien cette activité dans la rubrique 552a qui regroupe les métiers assimilés à celui de « Caissiers de magasin ». En relation aux données sociodémographiques de leur catégorie, dominée par une population à 96 % féminine, jeune (65%) et moyennement diplômée (31% sont titulaires d'un CAP), le groupe des caissiers du Théâtre des Bouffes du Nord est très peu représentatif. Il est constitué à part égale d'hommes et de femmes (2 représentants de chaque sexe) bien plus diplômés que la moyenne (BEP : N=1, BAC : N=1, Licence : N=1, Maîtrise : N=1). Leurs origines sociales sont également plus élevées que celles des employés de commerce en général puisque qu'ils

---

<sup>502</sup> Le Centre national du Théâtre, situé 6, rue Braque dans le 3<sup>e</sup> Arrondissement de Paris, est un centre d'information et de documentation financé par le ministère de la Culture et de la Communication, le ministère de la Jeunesse, de l'Éducation Nationale et de la Recherche, et par la Ville de Paris.

sont tous issus des classes moyennes alors qu'un tiers des employés de commerce ont un père paysan ou ouvrier non qualifié<sup>503</sup>.

Dans les théâtres publics ou privés importants (Comédie française, Théâtre des Champs Élysées, Théâtre de la Ville ou Théâtre de la Commune) les caissiers sont uniquement chargés de la « vente »<sup>504</sup> au guichet. Un personnel spécifique est recruté afin d'assurer l'accueil et la vente par téléphone. Aux Bouffes du Nord, les tâches des caissiers consistent à accueillir au téléphone et dans un bureau situé au rez-de-chaussée du bâtiment abritant la salle de théâtre les clients désireux de réserver une place pour assister à un spectacle. Il s'agit pour eux de faire concorder les places disponibles avec les souhaits du client en matière de date, d'emplacement dans la salle et de budget. Parce qu'ils sont détenteurs de l'information concernant la quantité et la situation des places disponibles, les caissiers sont donc des conseillers professionnels en placement. Par ailleurs, dans un théâtre qui ne recourt pas à la publicité et qui n'offre pas la possibilité à la critique théâtrale d'émettre un jugement les spectateurs potentiels, les spectateurs sont privés de certains supports permettant une sélection parmi les nombreux spectacles proposés. Premiers interlocuteurs du public avec le personnel du Théâtre des Bouffes du Nord, les caissiers peuvent donc également agir comme conseillers en matière de choix culturels en faisant part des informations dont ils disposent, voire même, de leur opinion sur un spectacle. Le personnel de la location a ensuite pour tâche d'encaisser les sommes correspondant à la « vente » de places et de fournir les billets donnant au client l'accès à la salle au lieu et à la date prévue. Enfin, les caissiers du Théâtre des Bouffes du Nord ont également la charge de remettre, juste avant le début de la représentation, les billets ou contremarques aux personnes ayant procédé à des réservations sans avoir payé ou aux invités, ce qu'ils nomment le « contrôle ».

Les interactions que les caissiers entretiennent avec le public sont donc de plusieurs ordres. Elles sont très brèves et éphémères dans le cas de l'accueil téléphonique et du « contrôle ». Elles sont plus prolongées et en face à face lors de l'accueil au bureau de location. Les interactions sont fondées sur un échange marchand à partir de prix non négociés. Les caissiers n'appartiennent pas à la catégorie Insee des « services personnels aux particuliers », par ailleurs, et bien que, comme nous le verrons plus en détail, les caissiers de théâtre puissent offrir une forme de service personnalisé, ils n'ont pas véritablement de clients au sens goffmanien car ils ne sont pas en position de donner à leur service la solennité et la dignité

---

<sup>503</sup> D'après, SEYS, B., GOLLAC, M., « Les employés », *Économie et Statistiques*, 1984, n° 17-172, pp. 109-118.

<sup>504</sup> Bien que largement utilisé, le terme est impropre puisqu'il s'agit toujours de louer des places.

que les spécialistes de certaines professions peuvent attribuer. Ils s'adressent donc plutôt à des « usagers »<sup>505</sup>.

L'augmentation de la durée de la saison ainsi que du nombre de spectacles programmés s'est accompagnée d'un accroissement du personnel du service de location. À la présence régulière de deux personnes embauchées comme salariés permanents à temps plein et aidées ponctuellement par une troisième lors des périodes d'affluence de spectateurs s'est substitué l'emploi de quatre personnes bénéficiant d'un contrat à durée indéterminée. Deux femmes à temps plein et deux hommes (un temps partiel et un temps plein) assurent ainsi une présence continue aux heures d'ouverture du bureau de location du théâtre et aux « contrôles »<sup>506</sup>.

## **B. Les ouvreurs**

Si, pour désigner le personnel qui place les spectateurs dans la salle, le terme « ouvreur », communément utilisé dans le monde du théâtre, est fréquemment usité par les personnes qui travaillent aux Bouffes du Nord aux côtés du terme « placier », celui de « placeur » consacré par les dictionnaires de langue française, n'est pas plus en usage dans cette salle qu'ailleurs dans d'autres lieux de spectacle. Il convient de constater aujourd'hui, que l'usage indifférent des termes « ouvreur » et « placier » dans le milieu du théâtre entérine bien une acception différente du terme « placier », mais supprime également la distinction sexuée des tâches puisque les deux termes s'utilisent aujourd'hui aussi bien au masculin qu'au féminin ce qui dénote la masculinisation de la fonction initiale d'ouvreuse. Dans cette étude, je recours invariablement aux termes d'ouvriers /ouvreuses et placeurs/placeuses pour faire référence à cette catégorie du personnel de première ligne. La désignation du personnel de la location au travers d'une appellation, « la loc. », qui ne procède pas d'une naturalisation par rapport à la

---

<sup>505</sup> C'est-à-dire, selon E. Goffman une aide désirée par celui qui en bénéficie. Les nécessités de ce service exigeant de ceux qui le dispensent qu'ils entrent directement et personnellement en communication avec chacun de leurs sujets alors qu'aucun lien ne les unit à eux. Après avoir défini deux catégories de prestataires de service (ceux qui ont affaire à des individus, le dentiste, et ceux qui ont affaire à des groupes, les comédiens), Goffman établit une hiérarchisation qui va de ceux qui effectuent un service technique purement automatique à ceux dont l'habileté requiert une compétence rationnelle et reconnue, pouvant s'exercer comme une fin en soi et que ne peut raisonnablement pas acquérir le bénéficiaire. Ceux qui dispensent des services automatiques s'adressent plutôt à des usagers, des « tiers », des demandeurs ; ceux qui dispensent des services de spécialistes s'adressent plutôt à des clients. Les uns et les autres ont une certaine indépendance à l'égard des personnes qu'ils servent, mais seuls les spécialistes sont en mesure de donner à cette indépendance un caractère de solennité et de dignité. D'après GOFFMAN, E., *Asiles, étude sur la condition sociale des malades mentaux*, op. cit., pp. 378-380

<sup>506</sup> Bien qu'il n'y ait pas à ma connaissance d'étude sur le métier de caissier de théâtre, la connaissance de certains théâtres parisiens permet de penser que ce travail d'employé est d'ordinaire plutôt occupé par une population féminine.

tâche centrale effectuée, mais d'un statut souligne la position hiérarchiquement supérieure des caissiers en regard des ouvreurs<sup>507</sup>.

Du point de vue de la *Nomenclature Insee des Professions et Catégories Socioprofessionnelles*, les placeurs sont classés dans la rubrique 564b « Employés des services divers »<sup>508</sup>. La dénomination utilisée est celle d'« ouvreuse » ce qui tend à souligner la prédominance féminine au sein de la population qui exerce cette activité. Cette catégorie est une subdivision du groupe 5 comprenant les employés et personnes de service dont l'activité n'est pas assimilée à un métier car elle ne requiert pas une qualification. Lorsqu'ils présentent leur travail, ouvreurs et ouvreuses insistent, d'ailleurs, sur le fait qu'il n'y ait pas d'apprentissage nécessaire et que l'on puisse apprendre très rapidement à accomplir les tâches requises. Si traditionnellement, la présentation des activités du placeur est faite par celui ou celle des ouvreurs ou ouvreuses ayant le plus d'ancienneté dans le théâtre, le peu de temps consacré à cette présentation renforce l'idée de l'absence du prérequis d'apprentissage. Les « ouvreurs » appartiennent à la rubrique « personnels des services directs aux particuliers » qui regroupe les métiers ayant pour caractéristique commune d'avoir des conditions de rémunération et d'emploi particulières (paiement à l'heure ou à la vacation, par exemple) et d'être, dans leur ensemble, très féminisés. S'il ne présente pas cette dernière caractéristique puisque la répartition entre les sexes est assez homogène avec parfois même une surreprésentation masculine, le groupe des placeurs du Théâtre des Bouffes du Nord partage les traits majeurs de cette catégorie que sont les conditions d'emploi et de rémunération.

---

<sup>507</sup> Je noterai que la question de la terminologie se pose d'emblée lorsqu'on étudie la catégorie de personnes qui dans un théâtre a la charge de traiter les demandes du public en matière de location de places et de placer les spectateurs dans la salle. Pour ce qui est de la dénomination du métier correspondant à la location des places de théâtre, les dictionnaires ne reconnaissent que le terme « caissier », retenu également par l'INSEE. Il est probable que le néologisme « locationnaire » ait accompagné la multiplication des sociétés proposant les services de réservation et d'achat de place que l'on appelle des « revendeurs » (comme la FNAC, Virgin Megastore ou Carrefour) qui font appel un personnel autre que le personnel de caisse. Ces mêmes ouvrages retiennent le nom féminin d'« ouvreuse » comme correspondant, dans un premier temps, à la définition de la personne « qui ouvre et surveille une loge de théâtre » (XVII<sup>e</sup>) puis, de personne « chargée de conduire les spectateurs à leur place »<sup>507</sup> ou le nom masculin de « placeur » pour « celui qui, dans une salle de spectacle, conduit chaque spectateur à sa place » (XIX<sup>e</sup>). D'après *Le petit Robert, dictionnaire de La Langue française*, Éditions le Robert, Paris, 1991, p. 1446. Les dictionnaires communs ne tiennent pas compte de l'usage contemporain du terme « placier » dans le contexte du théâtre. Tous s'accordent à se limiter à l'acception prise au XVII<sup>e</sup> siècle par ce terme, à savoir le nom masculin attribué à un « homme s'occupant de la location des places sur un marché » In BAUMGARTNER, E., MENARD, P., *Idem.*, p. 554.

<sup>508</sup> Les professions les plus typiques de cette catégorie sont les employés de casino, les gardiennes de vestiaire ou de toilettes, les ouvreuses de cinéma ou de théâtre. Cette catégorie appartient au groupe 56, « Personnels des services directs aux particuliers » qui regroupe les « salariés d'exécution effectuant un travail généralement manuel en vue de produire des services, domestiques ou équivalents, destinés aux particuliers. Ces emplois concernent les domaines suivants : service restauration, hôtelier, soins personnels, travail domestique, concierges en dehors des établissements d'enseignement et de santé. La catégorie ne comprend, en principe, que des personnes de niveau employé ou ouvrier. (...) Quelques emplois salariés sont classés ici faute d'avoir pu les classer ailleurs : agents de pompes funèbres, employés de casino, ouvreurs de cinéma ou de théâtre. » In <http://www.Insee.fr>

Ainsi, à l'inverse des autres membres du personnel d'un théâtre qui ont, soit un statut de permanent, soit un statut d'intermittent et qui disposent de contrats d'embauche spécifiques, l'emploi d'ouvreur ne fait pas l'objet d'un contrat. Les placeurs sont des vacataires payés à l'heure de travail effectuée et leur présence dans le théâtre est exclusivement liée aux représentations publiques des spectacles ayant lieu dans la salle.

Claire, placeuse dit ainsi : « C'est ce qu'on appelle un emploi saisonnier qui donc n'ouvre pas droit au chômage quand on a fini la saison. Pour tout ce qui est prise en charge, c'est compris dans notre salaire, c'est au prorata des heures travaillées, tu vois, etc. C'est très bâtarde. C'est très, très bâtarde. Tu vois, comme on a tous quelque chose d'autre, parce qu'on peut pas vivre avec ce qu'on gagne ici. Moi, le gros de mes droits sociaux, je l'ai ailleurs. Et ça a toujours été comme ça. Ça peut pas être un emploi principal. Non, y en a, en travaillant beaucoup plus à la loc., je crois qu'on peut s'en sortir comme ça aussi. Ça plafonne quand même très vite.<sup>509</sup>

Par ailleurs, le faible volume horaire hebdomadaire rapporté à la rémunération de tâches non qualifiées et à l'inexistence de contrat de travail renforce l'image d'emploi précaire et subalterne attachée à l'emploi d'ouvreur. Occupant un emploi sans qualification et peu rémunérateur, les ouvriers sont des personnes qui soit ont peu de besoins financiers, soit ont un autre emploi. L'idée généralement admise dans le monde du théâtre concernant les ouvriers est que ce sont de jeunes apprentis comédiens qui assurent cette fonction en attendant la reconnaissance professionnelle qui leur permettra de vivre de leur art à savoir, d'obtenir le statut d'intermittent du spectacle. Cette vision masque la grande variété des activités connexes rencontrées et occulte les situations de quasi monoactivité. Ainsi, dans certains théâtres, on trouve des ouvriers exerçant la fonction depuis de nombreuses années au titre d'employé permanent. Si l'usage des placeurs est la règle dans les salles de théâtre, il existe des différences de statut liées tant à la catégorie du lieu d'exercice (théâtre public ou privé) qu'au sexe des individus. Les placeurs des théâtres publics subventionnés sont des employés rémunérés sur le budget de fonctionnement du théâtre alors que les placeurs de la plupart des théâtres privés (hormis certaines grandes salles comme l'Opéra Comique qui ont un personnel permanent) sont des vacataires dont l'unique rémunération provient des pourboires. À la Comédie Française, théâtre public entièrement subventionné, une partie des

---

<sup>509</sup> Les placeurs du Théâtre des Bouffes du Nord ont une fiche de salaire mensuelle établie à la date du premier jour de la représentation au dernier jour de la représentation dans le mois. Ils sont appelés « Hôtes ou hôtesse de salle ». Pour un spectacle comme celui des *Têtes Raïdes* qui s'est terminé au début du mois d'août, les placeurs ont ainsi eu une feuille de paie établie en fonction du nombre d'heures travaillées durant les trois jours de travail de ce même mois.

ouvreurs est constituée par des hommes employés à titre permanent et qui exercent cette fonction depuis de longues années<sup>510</sup>. Pour ces salariés, l'activité est à la fois leur unique travail et leur salaire principal. À leurs côtés, on trouve de jeunes hommes et surtout de jeunes femmes vacataires pour qui l'activité qu'ils exercent n'est pas principale mais le revenu qu'ils perçoivent l'est. Dans les salles de théâtre privé, on trouve aux côtés de jeunes apprentis comédiens, surtout des femmes de 35-44 ans qui, bien que n'étant pas étudiantes ou apprenties comédiennes, sont vacataires. Tout en exerçant ce travail depuis de nombreuses années et n'exerçant pas d'autre profession en-dehors du fait d'élever leurs enfants, elles font de cette activité, un complément aux revenus du ménage et non un salaire principal.

Théâtre de la Porte Saint-Martin, *Les fourberies de Scapin*, séance du mercredi après-midi. Un ouvreur entre 25 et 34 ans fait la porte d'entrée du théâtre. Il porte un costume de ville gris anthracite. La veste est ouverte sur une chemise rouge Bordeaux. Un autre se tient à l'entrée de l'escalier d'accès à la salle. Il est vêtu d'un jean et d'une chemise noirs. À l'entrée de la salle, on trouve uniquement des ouvreuses entre 35 et 44. Elles sont habillées de vêtements de tous les jours (pantalon et pull-over ou chemisier) et ne se distinguent des accompagnatrices de groupes d'enfants que parce qu'elles ont un petit sac en bandoulière ou une « banane » qui leur permet de glisser les pourboires reçus et qu'elles tiennent les programmes à la main. Interrogée sur leur tenue, une ouvreuse me dit que pour les spectacles pour enfants représentés en journée, les ouvreuses ne portent plus d'uniforme depuis deux ans. Mère de famille, elle ne travaille, pour sa part qu'en journée et s'enquiert auprès d'une collègue pour m'informer des pratiques en soirée. Celle-ci confirme que pour les représentations du soir et celles des spectacles pour adultes, les ouvreuses portent toujours leur uniforme, jupe noire et chemisier blanc. La salle est remplie aux 8/10 par des enfants. Le restant est composé des accompagnateurs, principalement des éducateurs, des grands-parents et de quelques mères de familles.

*Notes d'observation, 8 mars 2004.*

Le recours à des placeurs dans les salles de théâtre est en fait régi par des contraintes extérieures doublées de conventions d'usage. Ainsi, le nombre de placeurs est d'ordinaire proportionnel au nombre de spectateurs que la salle peut accueillir. Ce principe répond à des normes de sécurité qui imposent la présence de personnes employées par le théâtre pour prendre en charge le public en cas de problème sanitaire (malaise d'un spectateur, par

---

<sup>510</sup> Dans cette salle à l'italienne, ces placeurs occupent les postes d'accueil situés au pied de l'escalier central et donnant accès au parterre. Plus on monte dans les étages et plus on trouve de femmes vacataires.



exemple) ou d'accident (incendie, inondation, etc.) en attendant les secours. Le Théâtre des Bouffes du Nord ne déroge pas à cette convention et à chaque taux de fréquentation de salle<sup>511</sup> correspond un nombre précis d'ouvriers présents dans le lieu. Dans ce théâtre, une « belle salle », c'est-à-dire une salle pleine (soit un total de 503 places sur les 509 places assises que compte La salle et auxquelles il convient d'ôter les 6 places dites « de service ») correspond un nombre de 7 à 8 ouvriers. Une salle à demi pleine, au nombre de 5. Seule la présence de 3 ouvriers sera requise pour une « petite salle » (moins de la moitié la jauge). Les ouvriers ont pour devoir d'être présents une heure avant l'ouverture des portes et de se répartir entre différents postes de placement. On distingue ainsi tout d'abord « la porte » où l'ouvrier effectue un travail de vérification des billets et d'orientation des spectateurs entre 2 paramètres distincts, le numéro de la place (pair, impair) et l'étage<sup>512</sup>. Ce travail se fait à la porte d'accès principal située après le hall d'entrée. Ensuite, dans chacun des trois niveaux de salle, les ouvriers sont chargés d'indiquer l'emplacement exact des personnes au regard des numéros et lettres mentionnées sur les billets indiquant respectivement les places et rang que les spectateurs devront occuper. Selon la typologie d'Erving Goffman, mentionnée plus haut, les placeurs n'offrent donc pas un service personnalisé au public qui correspond alors à un groupe d'« usagers »<sup>513</sup>. Les postes tenus par les placeurs sont éponymes des étages où ils sont situés et le nombre d'ouvriers occupant chaque poste est proportionnel au nombre de places réellement occupées par rapport au nombre de places existant. Ainsi, « le parterre », compte tenu du fait que ce soit la zone de la salle qui concentre le plus grand nombre de places (250 sur 509), requiert la présence de deux, voire trois placeurs selon le taux de remplissage. « la corbeille » (120 places), où il faut de un à deux placeurs et enfin, « le balcon » (139) où se tiennent au maximum deux placeurs. Sur l'ensemble des ouvriers présents une heure avant le début du spectacle et assurant le placement, seuls quelques uns resteront dans le théâtre pendant toute la durée du spectacle et jusqu'à la sortie des spectateurs. Les autres quitteront le théâtre une fois le spectacle commencé. Trois placeurs,

---

<sup>511</sup> Le terme en usage dans le jargon du théâtre est « jauge » ce qui fait directement référence au terme technique utilisé pour indiquer la capacité que doit avoir un récipient par rapport à une quantité minimale de base qui sert d'étalon. Au théâtre, l'étalon de référence est donc le nombre de places assises existant dans la salle et pouvant être louées.

<sup>512</sup> Pour rappel, les salles de théâtre à l'italienne comprennent des niveaux de places plus ou moins étagés et selon un découpage vertical de la salle (lorsqu'on regarde celle-ci depuis la scène) auquel correspondent des séries de numéros classés par ordre croissant depuis l'extérieur vers le centre de la salle. Les places situées à droite de la scène sont les places portant des numéros pairs. Celles situées à gauche de la scène, portent les numéros impairs. Le placement s'effectue selon un second découpage, horizontal celui-ci, qui part de la salle vers le fond de la salle et auquel correspond une série de lettres en ordre alphabétique. Au Théâtre des Bouffes du Nord, on distingue trois niveaux : le rez-de-chaussée ou parterre, le premier étage ou corbeille, le deuxième étage ou balcon.

<sup>513</sup> GOFFMAN, E., *Asiles*, *op. cit.*

disposés chacun à un poste différent, permettent de satisfaire les consignes de sécurité et de veiller à parer à tout problème rencontré par les spectateurs. Ainsi, un ouvreur se tient dans la salle, parmi le public, un autre dans le couloir de desserte du parterre, un dernier, dans le hall d'entrée. Outre ces données liées au nombre de spectateurs présents à une représentation, l'Administration du théâtre doit pouvoir disposer d'un volant minimum d'ouvreurs de façon à assurer une rotation entre ces derniers car tous ne peuvent être présents tous les soirs. Cela permet également d'assurer une meilleure rotation entre ceux qui restent toute la durée du spectacle et ceux qui ne sont là que pour le placement des spectateurs. Les ouvreurs doivent pouvoir alterner les soirs où ils sont présents une heure et ceux où ils doivent rester trois, voire quatre heures. Tout au long de la période d'étude, une variété de personnes se sont succédées dans l'équipe des ouvreurs. Cependant, la taille du groupe de personnes qui constitue cette catégorie de personnel aux Bouffes du Nord est restée une donnée quasi constante. Le volant d'ouvreurs susceptibles d'être présents a ainsi presque toujours compris une dizaine de personnes (8 à 12) ce qui, aux Bouffes du Nord, représente une proportion allant d'un quart (dans le cas de spectacles invités) à un 1/5 du personnel lorsque l'on y inclut, la troupe de comédiens prenant part aux spectacles créés par le C.I.C.T..

Claire Dinard, âgée de 32 ans au moment de l'étude et ouvreuse aux Bouffes du Nord depuis 1995, souligne le caractère quasi incompressible de la taille du groupe compte tenu du rythme des présences qu'un grand nombre de représentations fait peser sur une équipe trop restreinte.

[Quand tu es arrivée ici, combien étiez-vous?]

La même chose, une dizaine. Il en faut 7 voir 8 par soir. Je sais que [Anne], à un moment, appréciait qu'il y en ait un à La porte [porte extérieure donnant sur le terre plein] pour que les soirs quand il y a trop de monde, on puisse canaliser les gens. Donc, c'était un ouvreur qui venait en plus le soir ou bien un des deux qui étaient au balcon, qui faisait ça au début et puis après montait vite au balcon. Toujours 7 ou 8. Mais les effectifs ont toujours été... En fait, quoique l'an dernier, on a fonctionné, on était moins nombreux quand même... On a fonctionné à 8-9 et là c'était ric-rac.

Toutefois, cette contrainte de sécurité n'est pas le seul paramètre agissant sur la quantité de placeurs. En effet, plus un lieu est renommé et plus il dispose d'une équipe importante d'ouvreurs<sup>514</sup>. Les placeurs remplissent ainsi une fonction éminemment symbolique puisque

---

<sup>514</sup> Ceci est à rapprocher de la situation dans les grands restaurants où si le personnel directement affecté au service des clients en salle croît avec le nombre de clients, il est surtout proportionnel au nombre d'étoiles et correspond à la convention répandue dans les services dits « de luxe » que plus le personnel est nombreux plus il peut apporter de soins à la clientèle. Afin de préserver l'idée d'un service luxueux, la quantité de personnel au

leur nombre seul détermine aux yeux du public la quantité de soins que le théâtre est prêt à lui dispenser. Ce rôle symbolique est si fort que les rares salles qui ont fait le choix de ne pas avoir de placeurs proposent une forme d'accueil différente afin de bien montrer à leur public toute l'importance qu'elles lui accordent<sup>515</sup>. Au-delà de ce rôle symbolique et bien qu'ils aient un maigre « salaire » et ne soient pas directement impliqués dans le processus de création, l'analyse détaillée du travail des placeurs et de leurs interactions avec les spectateurs permet de souligner l'importance de leurs tâches dans le bon fonctionnement de la salle lors des représentations et donc dans la division du travail. D'une part, parce qu'en régulant le flux des spectateurs à l'entrée dans la salle et organisant son installation, ils permettent à l'institution de conserver la maîtrise de son public dans un temps limité. D'autre part, parce qu'ils sont parfois le seul contact direct que les spectateurs ont avec le personnel du théâtre lorsqu'ils ont procédé à une location de place par téléphone.

### C. Les serveurs

Compte tenu des capacités d'accueil du café restaurant des Bouffes du Nord (un peu plus d'une trentaine de places assises), la catégorie des serveurs n'est représentée que par deux personnes, dont une seulement a fait l'objet d'un entretien. Les serveurs appartiennent à la rubrique 561a de la *Nomenclature Insee des Professions et Catégories Socioprofessionnelles*. Ils sont d'ordinaire plus âgés que le restant des membres de la catégorie des « personnels de service direct aux particuliers » à laquelle appartiennent également les « ouvriers ». Si l'on compare les serveurs de café à ceux de la restauration rapide, on note que l'âge moyen des premiers est supérieur à celui des seconds. Inversement, les serveurs de café sont généralement moins diplômés que les employés de fast-food et quittent moins souvent leur emploi<sup>516</sup>. Selon l'étude de Chantal Cases et Nathalie Missègue le métier de serveur fait partie des emplois de service les plus défavorisés. Le personnel y est généralement peu qualifié, les

---

service de la clientèle doit également être accompagnée de la notion de spécialisation pour ne pas donner l'impression de traiter uniquement un flux de clients mais d'orienter la définition du personnel par la clientèle vers le service personnalisé.

<sup>515</sup> C'est le cas du Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes où les spectateurs sont accueillis par les comédiens jouant dans le spectacle. Ceux-ci contrôlent l'accès à la salle mais ne font pas le placement, car celui-ci est libre. En revanche, ils assurent un autre type de service auprès du public en offrant, par exemple, boissons et victuailles.

<sup>516</sup> À partir d'une analyse quantitative des conditions d'emploi, les auteurs font une brève référence au contact avec la clientèle ainsi qu'au rôle de l'emploi occupé dans la construction d'une carrière individuelle afin d'expliquer le caractère transitoire de l'emploi dans un fast-food en relation à celui, renouvelé, dans un café. CASES, C. MISSÈGUE, N., « Une forte segmentation des emplois dans les activités de service », *Économie et Statistique*, n°344, 2001-4, pp. 81-108.

temps partiels et les contrats courts y sont fréquents, les rémunérations basses et le taux de rotation important<sup>517</sup>. Régis, l'unique représentant interrogé de cette catégorie au théâtre des Bouffes du Nord ne correspond pas à ce portrait type. En effet, né en 1960, il est plus qualifié que la moyenne des serveurs puisqu'il a fait des études supérieures, même s'il n'a pas obtenu de diplôme autre que le Baccalauréat. Par ailleurs, il travaille aux Bouffes du Nord depuis près de vingt ans et est employé à titre permanent.

Les serveurs ont pour tâche de préparer et d'apporter boissons et sandwichs à une clientèle qui se tient soit debout derrière un comptoir, soit est assise à une table en salle. Au café-restaurant du Théâtre des Bouffes du Nord, comme il est d'usage dans ce genre de commerce, le service au comptoir et le service en salle sont effectués par deux personnes distinctes. Régis, serveur responsable du café est employé à titre permanent et sert la clientèle au comptoir. Un deuxième serveur, employé à titre provisoire, s'occupe de prendre les commandes et de servir en salle. La rotation sur ce deuxième poste est en revanche très importante. Engagés sur des contrats à durée déterminée, ces employés ont, en moyenne, entre 22 et 27 ans. En dépit des changements dans les horaires d'ouverture et dans le personnel, ce fonctionnement perdure depuis l'ouverture du café des Bouffes.

Lors de sa construction, le Théâtre des Bouffes du Nord comportait deux cafés situés de part et d'autre de l'entrée principale et appartenant à la salle de spectacle. Lorsque le C.I.C.T. s'est installé dans ces lieux en 1974, le fonds de commerce du seul café restant n'appartenait plus au propriétaire de la salle. En 1982, Micheline Rozan et Peter Brook ont acheté ce fonds afin de proposer boissons et repas aux spectateurs venus assister à une représentation ainsi qu'aux membres du personnel qui se trouvaient sur place. Le café devient donc un lieu de rencontre possible entre le public et les acteurs avant et après la représentation. La directrice administrative a fait venir d'Avignon une cuisinière de ses connaissances et a embauché Anne comme caissière et serveuse au comptoir. Celle-ci dit ainsi : « Quand j'ai commencé ici, le café était ouvert avant et après le spectacle. Durant le spectacle, la politique consistait à ce que ce soit fermé, tout simplement pour éviter que les gens de l'extérieur viennent ici consommer et que ça dérange le spectacle en cours. C'était la raison principale de ce système-là. Il s'est avéré, par la suite, que finalement, ce bruit, il gênait peut-être pas tant que ça. Et donc, du coup, on est ouvert de 19h00 à 23h00. Depuis cette année [2001], on est ouvert, sans interruption, pendant le spectacle. »

---

<sup>517</sup> Ces critères ne s'appliquent pas qu'aux emplois de service dans les hôtels, cafés, restaurants, mais aussi aux emplois dans les services personnels ainsi que dans l'administration des immeubles résidentiels. In CASES, C. MISSÈGUE, N., Idem.

Les serveurs exercent donc leur métier de service auprès d'une clientèle composée à la fois de spectateurs et de membres du personnel de l'organisation à laquelle ils prennent part. Aux interactions assez courtes avec la plupart des spectateurs, s'ajoutent donc des interactions plus longues et surtout régulières avec les membres du personnel et parfois aussi avec quelques spectateurs habitués du théâtre. On peut donc dire des serveurs qu'ils dispensent un service personnalisé à leur clientèle.

## **II. Accès aux métiers et mobilité**

Les métiers d'ouvriers, de caissiers et de serveurs sont des activités du commerce qui ne requièrent pas de qualification spécifique. Le recrutement est donc *a priori* ouvert du point de vue des diplômes. Il est, en fait, doublement contingenté. D'une part, par l'existence d'un modèle d'employé-type établi par les cadres en fonction des postes à pourvoir. D'autre part, par les conditions de travail qui prédominent dans ce secteur à savoir, flexibilité des horaires de travail et brièveté des contrats et du temps de travail. Ainsi, dans le cas des caissières de supermarché et des équipiers de *fast-food*, l'organisation fixe souvent des critères de sélection très éloignés d'une quelconque compétence à mener à bien le travail. Des éléments comme l'âge et le niveau de diplôme sont couramment retenus auxquels s'ajoutent des critères comme l'origine ethnique, la situation maritale, le lieu de domicile et les traits de caractère<sup>518</sup>. Par ailleurs, la prégnance des contrats des formes d'emploi précaires (CDD et temps partiel, en particulier) implique un taux de rotation élevé qui renouvelle en permanence le personnel dont l'ancienneté moyenne est très faible. Associés à la flexibilité horaire en vigueur, ils exposent les employés au chômage et à l'inactivité. Toutefois, les entreprises de service offrent simultanément un nombre important de postes d'agent de première ligne sur le marché de l'emploi. Certaines activités du secteur du commerce comme la vente ou le service aux

---

<sup>518</sup> Les caissières recrutées doivent faire preuve « d'une certaine maturité », être dotées au minimum d'un BEPC ou d'un Baccalauréat, ne pas résider dans des zones « à problèmes », ne pas avoir d'enfant en bas âge. Les équipiers-types de *fast-food*, sont des étudiants ou des lycéens qui ont une apparence conforme aux exigences de l'entreprise (« cheveux courts, rasage de près, apparence vigoureuse chez les garçons ; physique agréable, attitude rangée chez les filles »). D'après BOUFFARTIGUE, P., et PENDARIÈS, J.-R., « Formes particulières d'emploi et gestion d'une main d'œuvre peu qualifiée : le cas des caissières d'hypermarché », *op. cit.*, p. 344. PINTO, V., CARTRON, D., et BURNOD, G., « Étudiants en *fast-food* : les usages sociaux d'un petit boulot », *Travail et Emploi*, 83, juillet 2000 et BROCHIER, C. « Des jeunes corvéables. L'organisation du travail et la gestion du personnel dans un *fast-food* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 138, juin 2001, pp. 73-86.

particuliers sont donc de « véritables usines à recruter »<sup>519</sup>. C'est par exemple le cas des supermarchés, de la restauration rapide, des salles de spectacle (théâtres, salles de concert et cinémas) et des magasins de prêt-à-porter. Les employés sont choisis parmi une grande quantité de dossiers de candidatures spontanées et les critères de sélection ne reposent pas sur des compétences techniques spécifiques mais sur l'idée que l'entreprise se fait d'un personnel adéquat et adaptable. Ces métiers sont donc occupés soit par des personnes qui ne peuvent accéder à d'autres emplois par manque de qualification, soit par des personnes qui les définissent comme des emplois provisoires ou d'appoint. 9 des 14 membres du personnel de première ligne du Théâtre des Bouffes du Nord ont ainsi obtenu leur premier poste dans ce genre d'emploi en étant étudiant ou apprenti comédien. Ceux-ci étaient à la recherche d'un emploi provisoire qui puisse subvenir à leurs besoins en attendant de compléter une formation qui leur permettrait d'accéder à un autre secteur du marché de l'emploi où ils occuperaient une place de professionnel. À l'image des équipiers de *fast-food* décrits par Pinto, Cartron et Burnod<sup>520</sup>, ils distinguent donc dans leurs discours « petit boulot » de « vrai travail ».

Victor est apprenti comédien. Il s'est inscrit dans un cours de théâtre parisien. Parallèlement, il entretient une activité dans le spectacle en faisant des animations pour les goûters, des spectacles de marionnettes, un peu de café-théâtre avec une compagnie. « De temps en temps, je faisais des boulots à la mords-moi le noeud pour avoir de l'argent. Et puis en sortant du cours, je me suis dit 'tiens, ça serait pas mal d'être ouvrier, ça me laisserait un peu de temps pour faire des démarches'. Mais bon, c'était comme les autres trucs que j'avais fait avant, je considérais pas ça comme un boulot quoi.

Sans nécessairement adopter une attitude dilettante à l'égard de l'emploi de personnel de première ligne occupé, les autres étudiants ou apprentis comédiens établissent une distinction entre ce qui représente leur vision d'une carrière professionnelle et les postes de caissier ou d'ouvrier qu'ils peuvent tenir momentanément.

Seules 5 personnes sur 14 étaient à la recherche d'un emploi qui constitue une entrée dans une carrière professionnelle. L'échantillon de personnes étudiées ne permet, cependant, pas d'établir une corrélation entre le niveau d'études et l'entrée dans une carrière de personnel de première ligne. En effet, au Théâtre des Bouffes du Nord, ces personnes sont bien plus diplômées que la moyenne : 3 ont le niveau BEP ou BAC, 1 un niveau Licence et 1 le niveau

---

<sup>519</sup> BOUFFARTIGUE, P., PENDARIÈS, J.-R., *op. cit.*

<sup>520</sup> PINTO, V., CARTRON, D., et BURNOD, G., *op. cit.*

maîtrise. Par ailleurs, et comme le souligne Vincent Dubois, l'accès aux métiers de personnel de première ligne est principalement fortuit<sup>521</sup>. Pour Anne, Izabela, Laure, Jérôme et Géraldine, l'entrée dans le monde du travail à des postes d'agent de première ligne a correspondu soit à une absence de projet professionnel défini accompagné de velléités d'indépendance par rapport au milieu parental, soit à des événements extérieurs qui ont agi comme des restrictions à l'accès dans le secteur professionnel initialement souhaité. Ainsi, Laure et Anne ne savaient pas véritablement ce qu'elles voulaient faire comme métier. Toutes deux avaient, cependant, envie de quitter le domicile familial sans pour autant le rejeter. Cela les conduit à entrer dans la vie active dès après l'année du Baccalauréat. Jérôme, quant à lui, a suivi des types de formation assez élitaires qu'une fois arrivé à l'âge de la majorité rejette sans pouvoir les valoriser.

Jérôme est caissier permanent au Théâtre des Bouffes du Nord. Il est né en 1970 à Paris. Pratiquant intensivement la danse classique depuis l'âge de 9 ans, il a tout d'abord, intégré le Lycée La Fontaine à Paris sur concours pour y passer un BAC Musique et Danse. « Saturé » des exigences de la danse classique, il décide après son BAC de cesser totalement la pratique de la danse et « d'intégrer une filière normale » pour être avec des amis Il repasse un BAC littéraire et entre en hypokhâgne. L'esprit compétitif et le bachotage lui déplaisent et il quitte la classe préparatoire pour entrer à la Sorbonne faire des études de langue et civilisation anglaise. En Licence, il prend conscience que cette formation le destine surtout à devenir enseignant comme ses parents et il abandonne ses études. Il cherche alors un travail dans les secteurs culturels ou artistiques et trouve un poste de billettiste dans un théâtre.

Pour d'autres membres du personnel de première ligne, c'est l'occurrence d'un événement majeur qui, en créant une rupture dans la vie personnelle et dans les différents processus de socialisation à une vie d'adulte, a suscité une recherche d'emploi imprévue. Il en est ainsi d'Izabela qui en dépit de ces études est contrainte d'accepter des emplois de service non qualifiés pour subsister en-dehors de son pays. C'est ce que souligne l'extrait de son portrait, ci-après

---

<sup>521</sup> À l'inverse des métiers de l'administration où l'on retrouve des lignées familiales, l'entrée dans des métiers comme celui de guichetier étudié par l'auteur est le fruit du hasard. In DUBOIS, V., *La vie au guichet. Relations administratives et traitement de la misère*. Économica, Paris, 2003, p. 93, 202 p.

### Izabela Slawska

Née en Pologne en 1959 Izabela découvre la langue française au Lycée et se passionne pour la pratique et l'étude de cette langue et de la culture française. Elle suit un cursus universitaire à l'université de Varsovie où elle obtient un diplôme de maîtrise en ayant fait un mémoire sur Corneille. Dès le lycée, Izabela avait entamé une correspondance avec une jeune Française vivant à Meudon ce qui donnait lieu à des échanges réguliers dans leurs pays respectifs. Izabela venait ainsi passer un ou deux mois par an en France alors qu'elle envisageait de devenir enseignante de français. Lors du coup d'État de Jaruzelski en 1981 les frontières sont fermées et Izabela ne peut plus quitter la Pologne. Les frontières sont à nouveau ouvertes après que « l'état de guerre » a été levé en 1983. En 1985, Izabela revient en France et poussée par la crainte que les frontières soient à nouveau fermées, elle décide d'y rester. Elle fait des traductions pour des entreprises, mais, sans contrat de travail, n'a pas de papiers officiels l'autorisant à résider en France. Par l'intermédiaire de la famille de sa correspondante, elle est finalement embauchée pour s'occuper d'une petite fille dont les parents prennent en charge les procédures administratives de légalisation. Elle s'installe dans une chambre de bonne au-dessus de chez eux à Versailles. Une amie polonaise la présente à Micheline Rozan, alors directrice du Théâtre des Bouffes du Nord depuis 13 ans, qui cherche une personne pour s'occuper d'une amie malade. Des problèmes de logement la conduisent à accepter. Peu de temps après, Micheline Rozan lui propose de travailler au Théâtre des Bouffes du Nord afin d'y assurer la location des places et l'accueil des personnes venant rencontrer Peter Brook. Les bureaux de l'administration du théâtre se trouvaient dans le 8<sup>ème</sup> arrondissement et Izabela était donc seule dans ces locaux attenants au théâtre, de 11h00 à 19h00. Elle n'avait pas accès à la salle, occupée par les acteurs et le metteur en scène qui venaient répéter ou jouer. La directrice venait, le soir, accompagnée d'une de ses secrétaires pour faire le contrôle des billets avant les représentations. Le travail de location était alors entièrement manuel. Les places n'étant pas numérotées et le théâtre pratiquant un tarif unique, la tâche consistait à vendre autant de billets qu'il y en avait dans les carnets. Micheline Rozan se chargeait de gérer les invitations et les spectateurs étaient ensuite serrés dans la salle avant le début des représentations. Lorsque les places deviennent numérotées, en 1989, Izabela est formée à la gestion de ces places par une jeune femme venue tout spécialement. À chaque représentation correspondait un plan de salle sur papier sur lequel Izabela reportait les réservations à l'aide de crayons différents afin de différencier les places payées de celles non payées, par exemple. Pour les séances de quartier, un imprimeur faisait des affichettes que les placeurs allaient, ensuite coller ou placer dans les magasins du quartier. « Les gens du quartier, je les connais presque tous donc c'est facile quand ils viennent retirer leurs places. En 1998, Izabela est devenue permanente.

Plus les événements entraînant une rupture surviennent tôt dans l'existence, plus il laisse l'individu démuné du point de l'accès à une formation et à une socialisation professionnelle.

Géraldine est née en 1959 et est ouvreuse au Théâtre des Bouffes du Nord depuis 1995. Orpheline de mère, elle est en terminale G lorsque la famille recomposée dans laquelle elle vit se sépare (son père part travailler en province et ses frères aînés ont quitté le domicile). Décidée à ne pas restée seule avec sa belle-mère et à ne pas



devenir secrétaire, elle abandonne le Lycée avant d'obtenir son baccalauréat. Elle part vivre avec des amis tout en effectuant régulièrement des travaux saisonniers ou d'appoint (vendanges, marchés, vente de hashish, de T-shirts fabriqués maison...) sans être socialisée à un métier spécifique. Un voisin producteur lui propose un poste de secrétaire dans sa société. Elle y reste 5 ans, mais à l'annonce de sa séropositivité elle démissionne et se tourne vers le groupe de musique formé par ses amis dans lequel elle est batteuse. Elle joue régulièrement avec les mêmes musiciens sans gagner vraiment sa vie et, parallèlement, envoie des C.V. dans des théâtres pour être placeuse. Lorsqu'une amie ouvreuse au Théâtre des Bouffes du Nord la contacte pour occuper un poste, elle accepte<sup>522</sup>.

L'exemple de Géraldine permet également de cerner deux caractéristiques des emplois précaires et non qualifiés. Qu'il soit perçu comme un début de carrière professionnelle ou un emploi provisoire, l'accès à des métiers de personnel de première ligne dans des secteurs où le taux de recrutement est fort en raison d'un taux de rotation élevé suit deux voies. Il se fait soit par le biais de candidatures spontanées soit par le biais de réseaux de solidarité s'appuyant sur des connaissances qui, pour reprendre l'appellation d'Howard Becker et d'Anselm Strauss, jouent le rôle de « tiers importants »<sup>523</sup>. Jérôme, Laure, Victor, Damien et Baptiste ont tous occupé leur premier poste dans un des métiers de première ligne en ayant sollicité par eux-mêmes les entreprises. Pour les autres membres du groupe, les « tiers importants » ont été soit des personnes de statut plus élevé qui, par leur position dans l'organisation, ont pu agir en faveur du recrutement, soit des réseaux de coopération solidaire entre personnes de même statut. Anne, Izabela et Claire ont ainsi été recrutées sur un poste de caissière ou d'ouvreuse par le biais d'une personne qui travaillait déjà au sein de l'organisation, qui détenait l'information sur le besoin de recrutement et qui avait le pouvoir d'influencer le recrutement.

Claire a été placeuse aux Bouffes du Nord de 1995 à 2003. Avant elle, sa sœur aînée qui avait eu l'occasion de travailler au Théâtre des Bouffes du Nord en tant que personnel de première ligne (serveuse puis caissière au bureau de location) avait, de ce fait, abandonné ses études. Cette précédente expérience avait un temps réfréné la mère de Claire dans son rôle de recruteur et bien que connaissant les besoins d'embauche

---

<sup>522</sup> Une étude plus poussée des parcours de personnes occupant des emplois précaires et déviants mettrait sans doute en lumière la prégnance du contexte familial dans la définition des rôles, de la valeur des tâches et du type d'emploi comme a pu le montrer avec une extrême finesse Paul G. Cressey dans son étude des danseuses de dancings effectuée pour la Juvenile Protective Association de Chicago. In CRESSEY, P., G., *The Taxi Dance Hall, A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life*, Greenwood Press, New York, 1968 (1932), 300 p.

<sup>523</sup> BECKER, H., S., STRAUSS, A., L., « Careers, Personality, and Adult Socialization », *op. cit.*

car travaillant dans les services administratifs, celle-ci souhaitait que sa cadette poursuive ses études. Après son BAC, Claire entre à l'école du Louvre pour faire de l'égyptologie. Elle poursuit ensuite son cursus à la Sorbonne. C'est à ce stade que la mère de Claire décide d'user de sa position pour agir en tant que levier de l'embauche sur un poste d'agent de première ligne : « Ma mère m'a appelé pour me demander si, pour mieux joindre les deux bouts... j'étais pionne à ce moment-là... ça m'intéressait de travailler ici, puisque un poste se libérait, qu'une fille partait et que [Anne] lui avait dit « faut rayer machine des listes, elle travaille plus ici ». Du coup ma mère m'a proposé ça. Et moi j'ai dit oui. Moi, j'avais fait rentrer un ami déjà. Un petit malgache. Lui avait dû arriver 2-3 ans avant moi, donc vers 93. J'allais donc travailler avec lui. »

Le principe de l'entraide entre personnes exerçant des métiers précaires domine lorsque les postes sont associés à des emplois provisoires mais nécessaires à la subsistance de ceux qui les occupent. Le fort taux de rotation souvent lié aux changements d'emploi du temps de personnes en formation ou engagés dans une activité parallèle fluctuante, oblige les personnes qui veulent garantir une certaine continuité de leur emploi à se tenir informées et à transmettre l'information sur la vacance de postes à d'autres personnes qui partagent leur situation précaire. Cette préoccupation à l'égard de la situation professionnelle de personnes à la recherche d'emplois qui ne requièrent pas une présence continue contribue à créer un réseau informel de personnes qui connaissent les contraintes de ce type d'emploi et sont à même de les mettre en relation avec les besoins des entreprises pour lesquels ils travaillent. La question récurrente lorsque des personnes de cette catégorie se rencontrent est alors « t'as du boulot ? » ou « t'as besoin de bosser ? ». Dans ce type de relations, les personnes en poste initient presque toujours la démarche en informant leurs connaissances des vacances de poste. La plupart du temps, cependant, les personnels de première ligne ne sont pas maîtres du recrutement et ne sont que des intermédiaires dans la diffusion de l'information car le processus d'embauche est totalement aux mains de l'encadrement. Les personnes informées ne peuvent que souhaiter que leur candidature sera retenue parmi les myriades d'autres postulants. Compte tenu de la prégnance des contrats d'emploi précaires, la mobilité ascendante des personnes travaillant en tant que personnel de première ligne est faible. En effet, ces métiers offrent rarement des possibilités d'emploi sur des temps complets et à des horaires de bureau plus compatibles avec les exigences financières et le rythme d'une vie de famille, par exemple. Seuls les postes de caissier en chef peuvent permettre d'obtenir un statut qui allie sécurité de l'emploi et emploi du temps conventionnel.

Pris dans son ensemble le personnel de première ligne du Théâtre des Bouffes du Nord occupe donc des métiers d'employés de bas statut. Le caractère principal des métiers offerts par cette catégorie est le recours à ce que Paul Bouffartigue et Jean-René Pendariès appellent des « formes particulières d'emploi » (FPE) ou des « emplois atypiques »<sup>524</sup>. De ce point de vue, la situation du personnel de première ligne au Théâtre des bouffes du Nord ne diffère pas de celle généralement observée dans le secteur des services. Ainsi sur 19 personnes membres du personnel de première ligne employées au théâtre des Bouffes du Nord durant la période de l'étude, seules trois l'étaient à temps plein avec un CDI. Tous les autres occupaient des postes de vacataires. En revanche, par ses caractéristiques sociodémographiques ainsi que la durée de sa participation à l'organisation le personnel de première ligne du théâtre des Bouffes du Nord diffère de la moyenne française. En effet, il se caractérise à la fois par une plus grande représentation des membres originaires des classes moyennes et détenteurs d'un diplôme supérieur ou égal au Baccalauréat ainsi que par un faible taux de départ par rapport aux postes occupés. À tel point que, pour bon nombre de membres du personnel de première ligne des Bouffes du Nord, l'on peut parler de stabilisation au sein de l'organisation. La première question qui se pose alors est celle des modalités d'accès au théâtre des Bouffes du Nord et de ses implications du point de vue de la mobilité individuelle et de la continuité de l'emploi. Une fois une réponse formulée, il sera alors possible de détailler les tâches et la division du travail qui accompagne leur accomplissement. Ces préalables permettront de constituer un cadre à l'analyse de la relation de service telle qu'elle prend place au sein du Théâtre des Bouffes du Nord.

---

<sup>524</sup> Les auteurs définissent cette catégorie comme incluant les emplois à durée limitée ou précaires (CDD, intérim, vacation...), les « formes institutionnelles d'emploi (stages, apprentissage...) et l'emploi à temps partiel (ETP). In BOUFFARTIGUE, P., PENDARIÈS, J.-R., *op. cit.*, p. 337.

## **Section II. Le personnel de première ligne et le travail aux Bouffes du Nord**

Bien que, comme nous avons pu l'entrevoir au travers des parcours précités, l'accès aux métiers de première ligne et l'emploi aux Bouffes du Nord ont souvent été concomitants, il importe, cependant, de dégager les modalités de cette entrée dans l'organisation. Sans occulter les variations possibles, je mettrai en exergue les grands schèmes d'action qui prédominent. Une fois ceci détaillé, nous serons en mesure de rendre compte des activités menées à bien par le personnel de première ligne ainsi que la répartition des tâches entre les différents membres du groupe. Comme dans toute relation de service, l'appréhension de ces tâches ne saurait être perçue de manière exhaustive et pertinente sans envisager la relation au public entretenue par ce personnel. Or, si tous sont au contact direct du public, la durée et la forme des interactions varient grandement en fonction des activités effectuées. Nous verrons donc comment ces différents contextes contraignent la relation. Nous verrons également que le type d'interaction s'il dépend de ce cadre, repose également la définition que le personnel de première ligne a du public qu'il sert et de la manière dont il perçoit le service à offrir.

### **I. Devenir personnel de première ligne au TBN**

Le caractère saisonnier du fonctionnement du Théâtre des Bouffes du Nord - C.I.C.T. a longtemps signifié une embauche ponctuelle de personnel de première ligne. Cependant, ce sont principalement les flux de public qui ont dicté le choix du nombre de personnes recrutées afin de gérer ces flux. Ainsi, plus la quantité de spectateurs était importante, plus le nombre de personnes travaillant au traitement du public était conséquente. Le changement de direction administrative et de politique de programmation qui s'en est suivi n'a pas seulement eu pour effet l'allongement de la saison de représentation et l'augmentation du volume des spectacles impliquant un accroissement de la quantité globale de personnel de première ligne. En effet, il s'est accompagné de modifications quant aux modalités d'embauche et au type de personnel recruté. La première période, allant de 1975 à 1998 a été marquée par une embauche fondée

sur la présence au sein de l'organisation de personnes agissant comme des «tiers importants» et l'exploitation de réseaux solidaires de coopération. La deuxième période est marquée par le recours à une sélection au sein d'un fichier de candidatures et à la maîtrise du recrutement par l'encadrement. Cette évolution dans les formes de l'embauche s'est accompagnée d'un changement dans la mobilité interne. Tout en mettant fin aux possibilités de mobilité horizontale, l'introduction de contrats à durée indéterminée a permis une forme réduite de mobilité verticale. Ces diverses modifications affectant à leur tour les étapes de la socialisation.

Nous verrons donc, dans un premier temps, les modalités de recrutement et leur évolution. Puis, nous nous intéresserons à la mobilité du personnel de première ligne avant de déterminer ce qui distingue le personnel stabilisé du personnel qui n'est que de passage dans l'entreprise.

### **A. Du centre à la périphérie : le déplacement vers un contrôle hiérarchique du recrutement**

Bien que, comme souligné précédemment, l'accès au métier d'agent de première ligne soit considéré comme ouvert du fait de l'absence de qualifications, l'analyse des processus d'embauche à l'œuvre au Théâtre des Bouffes du Nord fait état de restrictions. En l'absence d'une observation directe de la sélection de candidats au travers d'entretiens ou de la consultation des C.V., la reconstitution des processus de recrutement utilisés dans cette organisation permet de relever certains éléments concernant à la fois les critères retenus et les modalités d'action des employeurs et les employés aux différents stades du recrutement : vacance de poste, appel à candidature, sélection des postulants et embauche. Par ailleurs, il apparaît que l'exercice de ce contrôle a évolué dans le temps et ce, en raison d'une modification dans le personnel d'encadrement. On peut ainsi distinguer deux périodes distinctes correspondant à des changements à la fois dans les critères de sélection et dans les modalités de contrôle du recrutement.

Durant une première période allant de l'ouverture du théâtre en 1974 à l'embauche d'un nouvel administrateur en 1999, les phases préliminaires de l'embauche (détection du besoin, appel à candidature et sélection du postulant) ont été du ressort du personnel de première ligne lui-même ou du personnel d'arrière. Ainsi, 9 membres du personnel sur les 13 qui travaillent aux Bouffes du Nord depuis lors ont connu globalement un mode de recrutement identique. Anne, Régis, Gérald, Claire, Géraldine, Jacques, Ugo, Damien et Sabine sont

arrivés dans ce théâtre parce qu'ils connaissaient quelqu'un qui travaillait déjà aux Bouffes du Nord et qu'ils ont été informés par cette personne d'un besoin d'embauche. La force des liens entretenus par les candidats à un poste avec des personnes déjà employés par le théâtre n'était pas une variable importante dans la concrétisation de cette embauche puisque ces liens pouvaient être aussi bien directs qu'indirects. En effet, la position d' « ancien » que quelques uns occupaient au sein de l'équipe de personnel en place leur conférait un pouvoir de décision qui suffisait à garantir l'embauche bien qu'ils ne soient pas eux-mêmes maîtres de cette décision. Leur choix était ensuite suivi par leur supérieur hiérarchique immédiat qui entérinait l'embauche.

Cette situation dégageait alors le personnel administratif et l'encadrement des tâches de recherche et d'évaluation dans le recrutement d'éventuels employés. Lorsqu'on les interroge sur leur recrutement, la délégation de cette responsabilité d'embauche surprend les jeunes ouvriers comme Ugo qui en ont bénéficié.

[Je suis arrivé, ici,] Euh... presque un peu par hasard... Ben, j'avais un copain qui travaillait ici qui partait mais dont la tante travaillait aussi comme ouvrière et qui plus ou moins chapeautait officieusement la troupe des ouvriers et bon, par l'intermédiaire de ce copain, qui m'a dit « il y aura des places qui vont se libérer pour l'année prochaine »... C'était il y a deux ans. Ça me bottait bien. Je cherchais pas particulièrement mais... Ça c'est fait presque sans formalités.

[On t'a fait passer un entretien ?]

Non, non. Même... ils savaient absolument rien de moi ! Il [le copain en question] m'a dit « téléphone à cette [Sylvie] ! ». Je l'ai appelée. Je suis venu ici la première fois, en une demi-heure, elle m'a expliqué le fonctionnement du théâtre et dans la demi-heure qui suivait, je plaçais les gens et puis voilà. Je sais même pas si j'ai signé un papier ou quoi, si peut-être... Toutes les formalités ont eu lieu comme ça...

Ce type de recrutement était particulièrement à l'œuvre au sein de l'équipe des placeurs. À l'époque de l'étude, le rôle actif de certains ouvriers dépassait la simple recherche de candidats potentiels aux postes d'ouvriers vacants par le biais du démarchage d'amis pouvant éventuellement remplir ces fonctions. Rares sont les anciens ouvriers recrutés avant 2000 qui n'ont pas bénéficié de ce mode de recrutement par le biais de l'introduction d'un membre du personnel. Un seul cas sur cinq, si l'on prend le groupe des placeurs interrogés. La proportion est toutefois encore plus faible lorsque l'on rapporte ce seul cas à l'ensemble du personnel de première ligne ayant travaillé au Théâtre des Bouffes du Nord sur la totalité de la première période. Ce système d'introduction d'un candidat potentiel par une personne déjà employée

ne concerne, cependant pas uniquement les placeurs. Ainsi, Anne et Régis, aujourd'hui, respectivement administratrice adjointe et responsable du café, sont-ils arrivés par le biais d'une connaissance qui travaillait comme personnel de première ou d'arrière ligne au Théâtre des Bouffes du Nord.

Lorsqu'ils ne bénéficient pas d'une recommandation ou de l'introduction par une personne travaillant au sein du théâtre, les candidats à un poste d'agent de première ligne recourent à une recherche de travail classique avec candidature spontanée. C'est la démarche suivie par Victor, l'un des plus anciens ouvreurs du théâtre qui en soulignant l'absence de lien avec le personnel en place renforce également le caractère fermé d'un lieu et les conditions peu ordinaires pour qu'une telle approche aboutisse.

En fait, en 1995, j'ai écrit une lettre dans plusieurs théâtres et j'ai eu 2 réponses. Une réponse du Théâtre 18 et une réponse des Bouffes du Nord. Les Bouffes du Nord, je connaissais, parce que j'y étais déjà allé. Le Théâtre 18, je ne connaissais pas. C'était juste à côté de chez moi, et je savais que c'était un théâtre qui était en difficulté. Donc, j'ai pas hésité. Chose rigolotte, c'est que les Bouffes du Nord, même à l'époque, on y rentre pas comme ça. C'est soit un copain... soit c'est... maintenant c'est [Anne Sorgiu] qui centralise le truc mais à l'époque c'était l'ouvreuse ou l'ouvreur machin, c'est un copain machin qui te fait rentrer. Moi, j'avais envoyé une lettre et Micheline Rozan avait trouvé la lettre très sympathique, très bien. Donc, voilà, j'ai été embauché tout de suite.

Par cette présentation, Victor, constate, par ailleurs, sans porter de jugement, que la maîtrise partielle du recrutement évolue dans le temps. Cette évolution est d'autant plus nette que sur les 18 membres du personnel de première ligne présents sur la saison 2002-2003, 9 n'avaient, en revanche, aucun lien avec le personnel en place. La gestion collective d'un réseau de connaissances étendu, leur permet ainsi d'anticiper les défections futures et d'assurer, par là même, la constance d'une équipe d'employés en nombre suffisant afin de garantir la continuité du service.

Depuis la saison 2000, les ouvreurs ont, en effet, perdu la maîtrise totale de l'embauche de nouveau personnel. S'ils peuvent encore être à l'origine du processus de recrutement en procédant comme autrefois à une diffusion de l'information sur la vacance de postes et en suggérant la marche à suivre à un éventuel candidat, leur choix n'est pas forcément suivi par l'Administration. Ils n'interviennent donc plus directement dans la concrétisation de l'embauche. L'Administratrice adjointe a pris en charge la tâche du recrutement. L'utilisation

par les ouvriers en place de leur réseau d'acointances se limite aujourd'hui à la suppléance des absences temporaires. Gérald, ouvrier aux Bouffes du Nord depuis 1993, souligne avec une pointe de regret la disparition de ce principe de recrutement interne.

Quand on avait un problème, on pouvait appeler un copain. Sauf que le faire au jour le jour, c'est risqué parce que tu trouves rarement quelqu'un pour te remplacer pour le jour même. Par contre, une semaine à l'avance... ça oui, c'est possible. Ça se faisait. Et ça se fait toujours. Maintenant, on ne peut plus présenter quelqu'un pour le faire embaucher. Avant, Avant... Moi, j'ai fait rentrer deux copines. Une qui est restée longtemps, une autre un peu moins longtemps. Maintenant, ça se fait plus de proposer des gens.

Comme le souligne cet exemple, ce changement a mis fin à la possibilité pour les placeurs d'utiliser leurs réseaux personnels afin de garantir la continuité du service nécessaire au fonctionnement du théâtre et recherchée par l'encadrement. À côté de la perte de leur pouvoir décisionnel en matière de recrutement, les ouvriers en place ont également perdu la reconnaissance de leur capacité à assurer la continuité du service. Le fait que des personnes qu'ils aient proposées n'aient pas été retenues, les amène à définir leur marge d'action en termes négatifs. Ils déterminent dès lors que leur recommandation peut agir de façon négative sur les chances de concrétisation d'embauche pour la personne qu'ils ont informée du poste à pourvoir. Ainsi, pour garantir ses chances d'embauche, le candidat à un emploi d'ouvrier ne peut plus se prévaloir d'un quelconque lien avec les ouvriers en place et doit même feindre de n'en avoir aucun. De reconnu et valorisé, le circuit des ouvriers en place devient souterrain et déprécié. Le recrutement se fait donc depuis lors par le biais de l'examen des nombreux curriculum vitae reçus par l'Administratrice adjointe. Cette confiscation du pouvoir décisionnel des placeurs en poste s'est faite d'autant plus aisément que le Théâtre est extrêmement sollicité pour des emplois de vacataires et qu'il est donc assuré de pouvoir disposer d'un remplaçant en cas de départ. Le principe de la recommandation qui permettait d'assurer une embauche disparaît. Seule perdure la notion de réseau d'information sur les postes vacants. Comme nous l'explique Claire qui travaille aux Bouffes du Nord depuis 1995, cette réappropriation du pouvoir décisionnel par la personne chargée d'encadrer l'équipe des placeurs s'est faite progressivement puisque l'Administratrice adjointe assistant parfois aux « contrôles », elle était à même de percevoir l'existence de liens entre candidats et placeurs en poste.



En ce qui concerne le recrutement ça fonctionne à peu près comme avant. Je ne sais pas si tu vois qui est X? Il est arrivé par moi. Par moi de façon hypocrite, parce que je savais que des gens s'en allaient et que donc je lui ai dit « envoi un CV, prend rendez-vous avec Anne mais n'y va pas de ma part ». Le problème c'est qu'il était venu voir l'avant-première de *Psychose*, comme il a un physique assez particulier, [Anne] l'avait vu et donc quand il s'est pointé dans son bureau trois jours après, elle lui a dit « mais vous étiez là tel soir, pourquoi ? » Donc en l'embauchant, elle savait quand même que c'était moi qui lui avait dit que...

*Propos en situation, 18 octobre 2002.*

Le passage du contrôle du processus du recrutement des mains des placeurs à celles de leur supérieur hiérarchique s'est accompagné de modifications dans le profil des placeurs embauchés. Ainsi, alors que du fait de la présence de nombreux placeurs apprentis comédiens, les ouvriers recrutés étaient également plutôt des comédiens en attente de reconnaissance, les nouveaux placeurs sont plutôt des étudiants que des artistes en devenir.

Baptiste est diplômé en droit et reviens d'une formation au journalisme en Nouvelle Zélande. En 2003, souhaitant préparer le concours d'entrée à une école de journalisme, Baptiste cherche à gagner de l'argent pour partir faire un reportage au Canada. Il habite à deux pas du Théâtre des Bouffes du Nord : « J'étais sûr d'avoir un peu de temps pour pouvoir préparer le reportage. Je suis arrivé [aux Bouffes], la secrétaire [au standard] était sympa. Elle m'a dit qu'il y avait aussi des postes de placiers. Elle m'a dit 'il faut un CV, une lettre de motivation'. J'avais que le CV. J'ai demandé un papier et un crayon. J'ai écrit ma lettre de motivation. Je me rappelle avoir écrit une lettre très honnête. J'ai pas écrit une lettre où je disais que c'était toute ma vie mais que j'aimais bien travailler au contact du public, ce qui était vrai et que j'avais de l'expérience parce que dans l'hôtellerie on apprend quand même à faire ça. Que c'était un endroit qui me plaisait. C'est [Anne] qui m'a contacté et m'a reçu ensuite. Bon, en même temps, je pense que c'est surtout mon adresse qui lui a fait penser que je serais super dispo. Elle m'a expliqué la rémunération qui me convenait, tout à fait. Elle m'a dit d'aller voir [Inès][la coordinatrice des placeurs].

Le récit de Baptiste permet de souligner la différence entre les critères de sélection. Dans le système où les placeurs en place ont l'initiative et le contrôle du recrutement ceux-ci valorisent le fait que le candidat ait besoin de travailler parce qu'il est en situation précaire. Du fait de la prégnance d'un groupe d'apprentis comédiens en poste, les recrutements concernent donc avant tout des comédiens en formation qui ne peuvent vivre encore de leur art. Le critère de disponibilité n'est pas explicitement posé mais induit. Les apprentis comédiens suivent des formations dans la journée et sont disponibles le soir pour assurer les

tâches de placement. Leur participation ponctuelle à un spectacle n'est pas source de problème puisqu'elle peut être anticipée et l'absence comblée en recourant au réseau de connaissance. Dans un système contrôlé par l'encadrement, l'élément de choix est la disponibilité du candidat. Les absences sont palliées par l'utilisation de l'important fichier de candidats potentiels sollicitant le Théâtre des Bouffes du Nord pour un emploi. Aucun de ces modes de fonctionnement ne repose sur des compétences ciblées.

Parallèlement à ce recrutement externe, et pendant de nombreuses années, les postes de caissiers et de serveurs ont pu également être occupés par des personnes recrutées parmi des personnes travaillant déjà au sein de l'organisation. Ces postes ont ainsi constitué à la fois une simple porte d'accès à l'emploi au sein de l'entreprise, soit une voie de passage vers d'autres postes au sein du Théâtre des Bouffes du Nord. Ceux-ci étant, toutefois, restreints aux métiers compris dans la catégorie de personnel de première ou d'arrière ligne. Toutefois, pour reprendre les termes de M. Burawoy, on ne peut parler du recours à un marché du travail interne pour qualifier le mode de recrutement au Théâtre des Bouffes du Nord<sup>525</sup> puisque l'évaluation et l'affectation des personnes au sein de l'entreprise restaient contraintes par les conditions économiques extérieures et non des règles administratives. La distinction entre les processus de recrutement ne se fait donc pas uniquement par rapport au contrôle exercé par les différentes catégories de personnes à savoir, personnel de première ligne et encadrement. Elle repose également sur des changements d'attitude au sein de l'organisation à l'égard de la définition du personnel et des postes qui conduisent à des modifications dans la mobilité interne du personnel de première ligne.

## **B. Les changements dans la mobilité interne**

Pendant plus de vingt-cinq ans au Théâtre des Bouffes du Nord, l'embauche de personnes choisies pour effectuer certaines des activités de première ligne s'est assortie d'une certaine mobilité au sein de l'organisation. Les personnes qui sollicitaient le théâtre pour un recrutement étaient alors embauchées afin de venir en renfort du personnel habituel en nombre trop réduit pour faire face à des périodes d'affluence puis se voyaient éventuellement

---

<sup>525</sup> L'auteur définit un marché du travail interne comme étant « une unité administrative, telle qu'une usine de fabrication, au sein de laquelle l'évaluation et l'affectation de la main d'œuvre sont déterminées par un ensemble de règles et de procédures administratives. Il faut distinguer le marché du travail interne, déterminé par des règles administratives, du marché du travail externe décrit par la théorie économique classique, où l'évaluation, l'affectation et la formation de la main d'œuvre dépendent directement de variables économiques. » In BURAWOY, M., *Manufacturing Consent*, op. cit., p. 95.

proposer un autre poste. Ce fut le cas pour Régis, serveur aux Bouffes du Nord depuis vingt ans.

Je préparais le diplôme d'architecte. C'était en 1985. J'avais besoin de gagner de l'argent. J'ai rencontré quelqu'un qui travaillait aux Bouffes et qui m'a dit qu'il y avait, ici, une place à la location. C'était très limité dans le temps. En fait, j'ai travaillé quinze jours à la location, avant *Le Mahabharata*. Ensuite, il s'est avéré qu'il y avait besoin de quelqu'un pour tenir la caisse du café. On me l'a proposé. J'ai accepté et mon année de préparation au diplôme, en fait, je l'ai passée ici. Donc, pour mon diplôme, j'ai pas fait grand chose.

Si les métiers visés ne requièrent certes pas de compétences spécifiques, ils sont toutefois très différents dans le type de tâches à effectuer. Ce qui détermine la mobilité du personnel de première ligne entre différents postes est alors uniquement fondé sur sa disponibilité et sa détermination à remplir de nouvelles tâches. Auparavant, Anne recrutée en 1982 pour tenir la caisse du café-restaurant avait ensuite travaillé au bureau de location. Cette pratique était courante et de nombreuses personnes ont ainsi exercé une activité de traitement du public à différents postes. Ces personnes ont acquis les notions de base permettant d'accomplir chacune des tâches requises en observant et en effectuant elles-mêmes les tâches sous l'œil d'une personne employée et menant à bien l'activité. La possibilité de changer les personnes de poste au sein d'un ensemble d'activités qui n'ont pas été définies comme requérant une compétence spécifique autorise une très grande souplesse de gestion pour l'encadrement. En déplaçant, au moment d'un pic de réservation avant représentation, un serveur ou un placeur vers le bureau de location, les cadres de l'organisation peuvent ainsi faire face à un afflux massif de clientèle dans un des secteurs de traitement du public sans recourir à une embauche supplémentaire. Cette souplesse permet également à la partie la plus précaire du personnel de première ligne de renforcer, ponctuellement, sa situation financière. Sylvie, placeuse et mère de deux enfants a ainsi pu cumuler, à certaines reprises, une rémunération pour le traitement des appels téléphoniques à la location à celle correspondant aux tâches de placement qu'elle effectuait également. Géraldine, âgée de quarante trois ans au moment de l'étude et dont le travail de placeuse constitue l'unique revenu, peut ainsi, momentanément, agrémenter son maigre salaire.

Géraldine est à la location. En cette période de fin de saison, la programmation d'un concert d'un groupe de Rock français suscite une augmentation des appels pour

réserve et elle est venue en renfort de l'équipe constituée de Jacques, Jérôme et Izabela.

*Notes d'observation, 11 juillet 2002.*

Parmi la trentaine de personnes travaillant au Théâtre des Bouffes du Nord sur la période étudiée et ne comprenant pas la catégorie des acteurs<sup>526</sup>, 5 avaient occupé un poste au sein du personnel de première ligne avant d'avoir été affectés à d'autres postes au sein du théâtre (placement, café, location, figuration).

À l'instar du personnel de renfort embauché en raison d'une quantité supplémentaire de travail, le personnel de première ligne recruté en période d'affluence doit faire la preuve qu'il peut faire face à un volume de travail important, qu'il accepte des horaires étendus et changeants et qu'il est capable de maintenir une présence régulière. En acceptant de changer de poste et d'effectuer ainsi de nouvelles tâches, le personnel recruté montre qu'il est volontaire et qu'il n'a pas peur de travailler intensément. On peut donc dire que le renouvellement de l'embauche, et donc la stabilisation du personnel, est en partie dépendant de la souplesse horaire et de la disponibilité dont celui-ci fait preuve au sein de l'organisation. En effet, le passage d'un poste de serveur travaillant de 18h00 à 24h00 (le café étant ouvert au public de 19h00 à 23h00), à celui de caissier au bureau de location de 11h00 à 18h00 n'implique pas uniquement une adaptation à un rythme social différent. Il implique également d'acquérir de nouvelles techniques afin d'accomplir des tâches distinctes et de maintenir ce rythme sur une période continue. Cette mobilité est toujours, au départ, horizontale. La mobilité verticale, quant à elle, est plus restreinte et n'existe pas pour tous les groupes composant le personnel de première ligne. Ainsi, bien qu'il existe un poste de coordinatrice des placeurs, celle-ci, comme nous le verrons plus en détail, ne bénéficie pas d'une rémunération différente. Son statut est, toutefois, très légèrement supérieur puisqu'elle est la représentante des placeurs dans les relations avec l'encadrement. Parmi les caissiers et les serveurs, Izabela et Régis occupent des postes de « chefs » et sont effectivement des supérieurs hiérarchiques par rapport au reste des caissiers et des serveurs. Ils ne sont toutefois pas cadres et restent des agents. Ils bénéficient d'une rémunération supérieure aux personnes travaillant avec eux et d'un statut d'employé permanent. Le personnel de première ligne vacataire se trouve ainsi dans la position des caissières de supermarché pour lesquelles la

---

<sup>526</sup> 2 directeurs, 1 Administrateur, 1 adjointe, 3 assistantes, 2 personnes à la production, 2 à la comptabilité, 4 personnes, à la location, 1 directeur technique, 1 régisseur lumière, 2 personnes à l'entretien, 3 personnes au café-restaurant.

reconduction de l'embauche et la mobilité verticale sont une « récompense »<sup>527</sup>. La seule personne disposant, à la fois, du statut professionnel plus élevé de cadre et d'une supériorité hiérarchique sur l'ensemble du personnel de première ligne est Anne Sorgiu qui a pu bénéficier, comme le souligne ce portrait, d'une mobilité interne ascendante.

#### Anne Sorgiu

Anne est née en 1960 à Avignon où sa mère tient un restaurant dont l'activité est très liée au festival éponyme. Durant la période du festival, Anne effectue souvent des petites tâches sur des pièces mais n'était « pas du tout passionnée par le théâtre ». Anne rencontre ainsi Micheline Rozan que connaît sa mère. Anne « déteste l'école » et n'obtient pas son baccalauréat. Elle passe un an aux Etats-Unis où elle occupe des emplois de femme de ménage et gardienne de domicile. De retour en France, elle cherche un emploi qui lui permette de partir aux Etats-Unis. En 1982, l'un des meilleurs amis de sa mère est embauché en tant qu'Administrateur au Théâtre des Bouffes du Nord. Peu de temps après, un poste de caissière au café-restaurant que le théâtre vient de récupérer lui est proposé. Le café était alors ouvert pendant les répétitions puis pendant les représentations. Le C.I.C.T. présentait alors le spectacle Carmen. Anne est enthousiasmée par le fait d'être, dans son travail, en contact direct avec les interprètes et le metteur en scène et dit avoir eu « une passion pour Peter ». Anne a alors 22 ans et consciente que, sans formation, il lui sera difficile de trouver un emploi, elle accepte, au bout de quelques mois, de passer au service de la location où travaillait déjà une personne. Elle est embauchée sur un CDI ce qui lui permet de sortir d'un emploi précaire lié à la durée de la saison théâtrale aux Bouffes du Nord. En-dehors de la cuisinière et d'un personnel de caisse et de service, le Théâtre ne comptait alors, sur place, qu'un directeur technique et un Administrateur. Elle apprend à manier la billetterie, à l'époque manuelle. Ensuite, elle se charge plus spécialement des collectivités. Petit à petit, Anne fait les « contrôles »<sup>528</sup>, le soir, aux côtés de la directrice Administrative ou d'une de ses assistantes, qui effectuent d'ordinaire cette tâche pour l'occasion. Anne devient, ensuite, assistante de l'Administrateur. Lui « s'occupait de l'accueil, de tout ce qui se passait dans le lieu ». Anne est chargée des « contrôles », des « plannings ». Après les représentations de la version française du Mahabharata, en 1986, Anne part un an et demi, pour travailler sur deux films avec le beau-père de son conjoint comédien, puis pour une maison de production. Le statut d'intermittente du spectacle ne la satisfait pas du tout. Elle ne se sent pas rassurée. Très attachée au Théâtre des Bouffes du Nord et à la façon de travailler qui lui avait été enseignée, elle décide de revenir au TBN. « Quand je voyais les gens travailler, je me disais que quand même, c'était pas du tout la même chose. Parce que même si on n'avait pas de formation, on savait travailler. On avait appris à s'investir. Moi, je suis passée, d'ici, directement au cinéma. Je suis passée d'une petite équipe, assez réduite, qui touchait un peu à tout, à des grosses équipes où chacun à un tout petit rôle. T'es cantonnée dans un rôle. Il n'y a pas de marge de manœuvre. Et beaucoup de monde. Donc, je trouvais quand même, qu'il y avait beaucoup de gens qui n'étaient pas... Enfin, j'avais un œil un petit peu critique. Et puis, ce lieu me manquait ! J'ai un attachement très profond pour cet endroit. C'est ma maison ». À son retour, Anne prend

<sup>527</sup> In BOUFFARTIGUE, P., PENDARIÈS, J.-R., *op. cit.*, p. 148.

<sup>528</sup> Contrairement à ce que l'appellation laisserait penser, il ne s'agit pas du contrôle des billets des spectateurs, mais du retrait des billets préalablement réservés ou de la location de places le soir même de la représentation.

l'habitude d'accompagner les créations de Peter Brook à chaque fois qu'elles sont invitées au Festival d'Avignon. Elle se charge de trouver les logements et veiller au confort des comédiens. Elle effectue le même travail lors de quelques tournées, mais n'appréciant pas le fait d'avoir à s'occuper intensément des comédiens abandonne rapidement cette activité. Depuis la naissance de sa fille et avec le changement de direction administrative, Anne, s'est peu à peu dégagée des « contrôles » afin « d'avoir ses soirées avec sa fille ». Après vingt ans de travail aux Bouffes du Nord, et au regard des multiples curriculum vitae qu'elle reçoit de personnes très diplômées cherchant une embauche, Anne, sans aucun diplôme, voit son entrée et son évolution dans un théâtre devenu très réputé comme une très grande chance.

L'ensemble de ces données concernant la mobilité des membres du personnel de première ligne permet donc de conclure que l'on est en présence d'un marché interne de stabilisation promotionnelle des salariés dans l'emploi. Celle-ci se fait, globalement, sans modification de leurs conditions de travail puisque seule Anne a pu se départir de la contrainte de certaines tâches redéfinies comme « pénibles ».

### **C. La stabilisation du personnel**

À l'image du personnel de renfort, le personnel de première ligne est composé de quelques personnes qui ont un statut de personnel permanent et de personnes vacataires. Mais alors que l'équipe du personnel de renfort est très réduite et comporte presque autant d'intermittents que de permanents, celle du personnel de première ligne est majoritairement constituée de vacataires. Ceci s'explique par l'importance numérique des placeurs dans le groupe (12 placeurs sur 19 membres du personnel de première ligne, soit 8 sur 14 personnes interrogées). Toutefois, à l'instar de la première catégorie de personnel, ces différences de statut légal au regard du code du travail échouent à rendre compte totalement du degré de socialisation des individus à l'organisation qui les emploie. En effet, cette distinction occulte la présence régulière sur plusieurs saisons d'un personnel vacataire et donc une forme de permanence au-delà du statut légal. Bien qu'elle ne permette pas de rendre compte des modalités de participation à l'organisation du travail et de définir les éléments qui permettent au personnel de première ligne de s'engager dans un ensemble cohérent d'activités<sup>529</sup>, la durée d'emploi au sein du Théâtre des Bouffes du Nord sera donc prise ici comme un critère fondamental d'évaluation de l'implication d'une personne dans l'organisation. En effet, ce critère permet

---

<sup>529</sup> Ce qui correspond, comme nous l'avons vu plus haut, à l'une des définitions de l'implication fournie par Howard Becker, In BECKER, H., S., « Notes on the concept of commitment », *op. cit.*

de distinguer, les personnes qui cherchent à rester au sein de l'organisation au détriment d'autres choix et qui inscrivent leur participation sur le long terme, de celles qui ne cherchent pas ou ne sont à même de renouveler leur participation au fonctionnement du Théâtre des Bouffes du Nord. Pour reprendre les catégories préalablement dégagées, les premières constituent le « personnel stabilisé » et les secondes, le « personnel flottant ». L'observation sur la durée de certains des membres du groupe de personnel de première ligne permet de faire apparaître les principes qui guident le processus de stabilisation du personnel au Théâtre des Bouffes du Nord.

Comme souligné précédemment, l'image traditionnelle du placeur est celle d'un jeune apprenti comédien qui n'exerce cette fonction que temporairement. Aux Bouffes du Nord, la réalité est plus complexe. Ainsi, parmi les ouvriers, tous ne sont pas apprentis comédiens et tous ne sont pas simplement de passage dans la fonction. Non seulement on trouve des personnes qui ont d'autres centres d'intérêt que le théâtre, mais on trouve également des personnes qui exercent un autre emploi ainsi que des personnes pour qui l'activité de placeur est quasiment devenue la seule activité professionnelle. Dans l'équipe d'ouvriers interrogés au Théâtre des Bouffes du Nord à savoir, huit personnes, quatre se considéraient comme des comédiens, quatre comme des étudiants ou des employés. Bien que l'emploi d'ouvrier soit leur principale source de revenus, il n'est pas vécu comme étant leur activité professionnelle. En effet, les apprentis comédiens en poste au Théâtre des Bouffes du Nord placent leur formation ou leur expérience en tant que comédiens au-dessus d'un emploi qui n'est que « de subsistance ». Qu'ils aient ou non déjà donné des représentations théâtrales devant public et aient ainsi été socialisés au monde du théâtre professionnel, ou qu'ils suivent une formation de comédien, la vision que les ouvriers ont de cette activité rejoint alors celle communément admise dans le monde du théâtre. C'est un « job d'étudiant » à savoir, un emploi temporaire qui aide à subvenir aux besoins d'une formation coûteuse ou qui permet d'attendre la reconnaissance professionnelle que constitue le statut d'intermittent. Ce qui caractérise l'équipe des ouvriers employés au Théâtre des Bouffes du Nord, c'est l'importance parmi eux de placeurs exerçant cette fonction depuis un certain nombre d'années. D'ordinaire, et bien qu'aucune étude n'ait été menée sur le sujet, on estime que le taux de renouvellement au sein d'une équipe d'ouvrier est très important. Cela est dû au fait que la plupart sont soit engagés dans la pratique d'une profession artistique susceptible de solliciter une présence continue sur un court laps de temps et que cela s'ajoute à la précarité de l'emploi d'ouvrier, soit que certains arrivent au terme de leur formation universitaire et trouvent un emploi plus conforme

à leur niveau d'études. Si je n'ai pu trouver aucune étude qui évalue ce taux de renouvellement, la fréquentation de divers théâtres et l'observation de la composition de leurs équipes d'ouvriers confirme l'idée qu'il s'agit généralement de personnes jeunes et qu'elles ne restent donc pas de nombreuses années dans cet emploi. Le Théâtre des Bouffes du Nord est donc un cas un peu particulier puisque parmi les 8 ouvriers de l'équipe, 3 étaient en poste depuis plus de 7 ans (Géraldine, Claire et Victor), dont un depuis près de 10 ans (Gérald). Cette catégorie s'est donnée l'appellation d'« anciens » et le terme recouvre deux acceptions. D'une part, il fait référence aux placeurs pouvant revendiquer une certaine constance dans l'emploi (les ouvriers ayant fait plus de deux saisons au TBN). D'autre part, le terme se réfère à un « noyau dur » de placeurs travaillant depuis plus de 5 ans aux Bouffes du Nord. À ce groupe d'anciens, s'ajoute un groupe de nouveaux ouvriers en place depuis moins de deux ans, voire seulement depuis le début de la saison. La stabilité du personnel de première ligne se manifeste également par la présence au bureau de location et au café de personnes employées depuis plus de quinze ans qui, bien qu'ils bénéficient depuis 1999 d'un statut d'employé permanent, ont été des vacataires pendant près de 10 ans montrant ainsi leur souhait de renouveler leur participation à l'institution en dépit de la précarité de leur situation. Les personnes n'ayant pas renouvelé leur embauche sont les jeunes serveurs ou serveuses travaillant au café.

#### **a. Le personnel stabilisé**

Au moment de l'étude, le personnel stabilisé se composait donc de Gérald, Victor, Claire et Géraldine, placeurs, d'Izabela, Laure, Jérôme et Jacques caissiers, de Régis serveur et d'Anne, administratrice adjointe. On peut dire de ces dix membres du personnel de première ligne qu'ils étaient expérimentés. Leurs âges s'échelonnaient entre 32 et 44 ans et ils avaient une ancienneté certaine dans les lieux. Sur ces dix personnes, six étaient devenus des membres permanents de l'organisation : Anne a été embauchée en 1982, Régis en 1985, Izabela a été recrutée en 1987, Laure en 1996, Jérôme et Jacques en 1999. Par ailleurs, ils étaient les détenteurs de la mémoire des tâches et de la culture de leur travail au Théâtre des Bouffes du nord. Ce groupe est composé d'une majorité de personnes ayant connu une forme d'organisation du travail différente de celle qui était en train de se mettre en place au moment de l'étude et faisaient régulièrement référence à « l'époque de Micheline Rozan ». En soulignant les traits de caractère de l'ancienne directrice administrative, Gérald contribue à



transmettre l'image d'une certaine organisation du travail où les conditions difficiles étaient contrebalancées par des opportunités hors du commun.

Nous on avait des relations qu'avec [Anne]. Micheline, c'était la patronne. Quand elle venait, tout le monde était au garde-à-vous et tout le monde fermait sa gueule. C'était un tel dragon dans son genre. Elle te disait quelque chose. Fallait savoir, très doucement lui tenir tête. Je me souviens d'une fois... Parce qu'il lui arrivait de se mettre au guichet et elle faisait des conneries... Elle avait vendu deux fois le même billet. Moi, j'étais revenu, elle s'est mise à hurler. Il y avait plein de monde partout. J'aurais pu piquer un fard. Je suis aller chercher le billet et je lui ai montré. Elle était capable d'une générosité belle et grande. Elle avait prêté la salle à un ouvrier qui avait un spectacle à monter, tu vois.

Régis, Izabela, Jérôme, Laure et Géraldine envisageaient leur activité comme un métier à part entière. Les anciens placeurs, Claire, Victor et Gérald et un caissier, Jacques, soulignaient la « conscience professionnelle » nécessaire à la conduite de leurs tâches. Celle-ci recouvre l'idée qu'ils sont à même d'assurer le travail qui leur incombe à savoir, qu'ils savent ce qu'ils ont à faire et comment le faire mais aussi, qu'ils le font sans qu'on ait besoin de le leur demander<sup>530</sup>.

Parmi ces anciens placeurs, on trouve aussi ceux qui assurent le plus gros volume horaire de vacations et qui sont donc les plus physiquement présents dans le théâtre (certains assurent jusqu'à 80 heures par mois). Plus âgés que les autres placeurs, ils ont des charges financières qui nécessitent un certain minimum de rentrées d'argent. Sylvie est la seule à avoir des enfants et si les autres sont sans enfants, ils ont toutefois à assurer le paiement de leur loyer parisien sans pouvoir, compte tenu de leur âge, bénéficier d'aucune aide. Cela conduit deux d'entre eux à faire autant d'heures de présence qu'ils le peuvent. Cela amène également une placeuse à avoir un emploi à mi-temps dans un établissement public en plus de ses vacations au théâtre le soir.

---

<sup>530</sup> Ceci peut être assimilé à la notion « d'amour propre » développée par les classes populaires. In HOGGART, R., *La culture du pauvre*, Éd. de Minuit, Paris, 1998 (1970) (Chatoo and Windus 1957), 420 p.

## Gérald Roche

Né en 1959 en Normandie, Gérald est fils de cafetiers. Inscrit en sociologie à Caen, il découvre le théâtre à l'université. Avec des amis, il monte quelques spectacles, mais, a vite le sentiment qu'il lui manque une formation de comédien. En 1986, lors d'une sortie en groupe organisée par un des enseignants animant les activités théâtrales à l'université de Caen, Gérald assiste à l'intégrale du *Mahabharata* (9 heures de spectacle). L'exotisme de la pièce et du lieu le conquièrent, mais ne le conduisent pas à redéfinir ses perspectives par rapport à ce type de théâtre spécifique. En 1987, Gérald part pour Paris avec une amie et s'inscrit au cours de Véra Greg dont il a appris qu'elle avait en partie formé Juliette Binoche. Pour gagner sa vie, il travaille comme serveur à mi-temps. 6 jours sur 7, il suit 4 heures de cours de théâtre puis, travaille 6 heures dans un restaurant. Au bout de deux ans, il quitte cette formation pour s'inscrire au cours que Niels Arestrup ouvre alors. Il découvre un apprentissage plus axé sur le développement des capacités corporelles (escrime, danse) À la suite de cette formation, il donne des cours de cirque à des enfants dans un service de la mairie de Paris. En 1993, il se rend aux Bouffes du Nord pour assister à un spectacle de Peter Brook. Il reconnaît parmi le personnel à l'accueil, un garçon qui a travaillé dans un restaurant avec lui. Celui-ci lui propose une place d'ouvreur que Gérald, qui a alors besoin de travailler, accepte. Gérald a été placeur au Théâtre des Bouffes du Nord de 1993 à 2003. Il a monté une pièce élisabéthaine *Domage que ce soit une putain*. Qui retenait certaines leçons de l'esthétique de Peter Brook. Sa présence au sein de l'organisation a été très intense car il a pu combiner placement et travail au bureau de location. Il a également travaillé ponctuellement au bar en renfort ou du montage et démontage de décors. Gérald a mis en scène et interprété deux spectacles qu'il a joué dans un théâtre privé qui lui louait la salle peu cher. Les critiques ont été excellentes, mais les ventes de places n'ont pas couvert les dépenses. Gérald explique cet échec par l'absence de moyens financiers pour assurer la distribution et la promotion de ses spectacles. Par ailleurs, il pense que le type de spectacle qu'il a conçu s'adresse davantage à du théâtre public qu'à du théâtre privé mais qu'il n'a pas les accointances nécessaires pour entrer dans les circuits du théâtre conventionné. Les articles de presse très positifs de journalistes spécialisés et réputés ainsi que la lettre de soutien de l'auteur Valère Novarina n'ont pas suffi à convaincre les scènes nationales que Gérald a contactées. Aucun représentant de ces théâtres publics ne s'est déplacé. Grâce à ces spectacles financés sur ses fonds propres, Gérald a pu obtenir le statut d'artiste intermittent depuis deux ans. Il fait du doublage pour gagner quelques cachets et maintenir son statut même si celui-ci ne lui permet pas de vivre. « Si j'étais sûr de trouver un travail à peu près régulier, ailleurs, je serais ravi de laisser tomber. J'en ai marre. Et puis, tu vas auparavant, j'étais serveur, donc comme je prenais des cours dans la journée, j'étais serveur le soir, de 18h00 à minuit. Donc, pas de soirée. Là, j'ai pas mes soirées mais c'est beaucoup moins important. C'est moins grave que quand j'étais serveur mais au bout d'un moment, ce genre de boulot, ça te ruine ta vie sociale, quoi. Ça va, comme moi, j'étais pas mal célibataire. Là, j'ai la chance d'être intermittent. Je sais pas si ça va durer longtemps. Je donne un peu de cours encore. Mais pas grand chose. C'est pour ça que j'ai tellement besoin de ce boulot. Là, depuis quelques mois, j'essaie de faire du doublage. De la post-synchro, mais j'en suis pas encore à remplacer les Bouffes du Nord. Au début, t'y vas pour apprendre, pour assister. Et puis, au bout d'un moment, tu commences à te sentir un peu à l'aise. Tu demandes à passer des essais. Puis, petit à petit. C'est pas que ça me passionne... Surtout au début où tu fais des petites phrases. J'aimerais bien m'en servir comme vache à lait financière. Mon but dans la vie, ce n'est pas de finir dans le doublage. Je me dis que parmi les choses très belles, il y aurait une place pour mes spectacles. »

La fascination pour la spécificité architecturale du lieu ainsi que pour le travail qui y est effectué par le directeur artistique et metteur en scène Peter Brook ainsi que les comédiens qui l'entourent est réelle, leur attachement à leur lieu de travail est très fort. Pour Claire, placeuse, il remonte à l'enfance et a construit son expérience artistique.

Quand j'étais petite, je venais assez régulièrement avec ma mère pour les pièces de Brook. Assez rarement pour les autres spectacles. Il y avait des spectacles pour enfant au moment de Noël, par exemple. Je me souviens d'avoir amené des copines d'école, vers 8-9 ans, en ayant honte. L'idée, c'était de les amener au théâtre et mes copines finissaient, ici. Pour elles, c'était une espèce de ruine de théâtre. Je me souviens d'avoir eu honte de les faire s'asseoir sur ces banquettes, qui, à l'époque, n'étaient même pas comme ça. Ça paraissait tellement poussiéreux. À l'époque, tout était dans les marrons, grisâtre. Ça avait vraiment un côté décrépi. Voire triste. Mais après, il y avait les spectacles. C'était vraiment pour les enfants.

Loin de toujours remonter à l'enfance, les raisons de la solidité de ces liens sont multiples, mais renvoient toutes à l'établissement de liens privilégiés avec certains des membres permanents du théâtre ainsi que des comédiens piliers des Bouffes du Nord. Victor et Géraldine ont ainsi fait des stages auprès de Soumaoro Kanté et ont donc une relation plus étroite avec lui. La socialisation aux Bouffes du Nord de ces membres stabilisés est telle qu'ils aiment venir en ces lieux même en-dehors des heures de travail.

Les représentations du *Costume* sont terminées. Après la dernière, dans la salle, Beatriz commence à installer les tables sur des tréteaux disposés entre les montants du cadre de scène. Frédéric et Laurent chargent un camion stationné devant le théâtre. Amin aide au rangement. Les meubles du décor sont housés de toile à matelas étiquetées *The Suit*. Natalia est présente et aide à mettre les sacs de coussins dans le sas d'entrée. Amin me demande de faire de même. Mathilde qui se tient près de la table me fait signe d'approcher pour prendre un verre. Les tables sont à présent recouvertes d'amuse-gueule et de boissons. Louisa (standardiste) est venue avec son mari. Les placeurs ont soit, quitté leur tenue noire, soit agrémenté leurs vêtements d'une touche de couleur. Géraldine est vêtue d'une robe en lamé anthracite et nacre. Sylvie porte un petit collier de strass. Claire, ôte son haut noir et laisse apparaître un T-shirt turquoise avec un fin collier et de petites boucles d'oreille de pierres bleues et transparentes. Gérald a mis un pantalon blanc. Ludovic s'est changé et arbore à

présent un pantalon rouge et un T-shirt blanc cassé. Sabine est la seule représentante des nouveaux placeurs. Elle est restée de noir vêtue. Soumaoro s'est installé avec sa femme et ses enfants au premier rang du parterre. Il discute avec Géraldine. Louis, également assis sur une des places parmi les rangs du parterre, parle avec un ami venu le rejoindre. Peter Brook et Èliane Marossian entrent et rejoignent Lionel.

*Notes d'observation, 26 mai 2001*

À l'exception de Laure qui n'exprime pas d'intérêt particulier pour le théâtre et a une petite fille qu'elle ne peut pas faire garder le soir par manque de moyens financiers, le personnel stabilisé, composé en majorité de célibataires sans enfants, essaye d'assister autant que faire se peut à des représentations et exprime son jugement sur les spectacles proposés. Ils évaluent les spectacles théâtraux à l'aune de ceux du metteur en scène Peter Brook (mise en scène, jeu des acteurs) et se font les hérauts de son travail et de ses positions. À ce titre, ils ont une idée bien précise du type de spectacle qui convient et de ce qui peut et doit être fait dans ce lieu tant du point de vue des représentations que du point de vue de l'organisation du travail.

### **b. Le personnel flottant**

À côté de ce personnel stabilisé, on trouve un personnel généralement plus jeune (âgé entre 22 et 30 Ans) dont l'expérience du travail au Théâtre des Bouffes du Nord est plus récente et qui, bien qu'il soit en passe d'acquérir ou ait acquis une certaine maîtrise des tâches n'a pas développé la même vision sur leur emploi. Ils ne conçoivent celui-ci comme un métier, soulignent le caractère passager de leur statut et ne valorisent pas leur apprentissage comme un moyen d'acquérir une expérience professionnelle qu'ils jugent par trop éloignée de leurs objectifs professionnels. Ils effectuent un volume d'heures inférieur à celui des autres membres du personnel de première ligne mais ont des charges un peu moins élevées car, compte tenu de leur âge, ils perçoivent soit une aide parentale soit une aide gouvernementale comme l'aide au logement. Ils sont sensibles à l'architecture du lieu et à l'activité artistique qui y est menée mais ne fondent pas leur jugement esthétique en référence au travail de Peter Brook.

Damien est très critique à l'égard de ses collègues placeurs qui expriment un jugement négatif sur le spectacle de Claude Buchwald *Tête d'Or* : « Pour une fois qu'on a du vrai théâtre, avec un vrai travail d'acteur. Moi, j'en ai un peu marre de ce qu'on nous propose, ici. »

Au moment de l'enquête, le personnel « flottant » était composé de personnes ayant moins de deux ans d'ancienneté dans les lieux et étaient à ce titre des nouveaux. Ce groupe comprenait des agents âgés de 20 à 30 ans, principalement ouvriers, et donc d'une moyenne inférieure à celle des « anciens ». La proximité d'âge et les intérêts communs en faisait un groupe homogène et qui aimait à partager des moments de convivialité. Le caractère temporaire de leur présence au Théâtre des Bouffes du Nord était une constante de leur discours. Bien que tous s'accordaient à juger le cadre de travail comme un élément positif, ils n'exprimaient pas d'attachement spécifique à ce lieu. Par ailleurs, il n'existait pas de liens affectifs ou professionnels spécifiques entre ces ouvriers et d'autres membres permanents du théâtre. Seule une apprentie comédienne entretenait des liens privilégiés avec une personne de l'Administration et un des comédiens piliers des Bouffes du Nord.

Baptiste Burdeaux

Baptiste Burdeaux est placeur. Il a une maîtrise de droit. Il a suivi une formation au journalisme en Nouvelle Zélande<sup>531</sup> et a commencé à faire quelques piges en France en attendant d'être reçu au concours du CFJ (Centre de formation au journalisme). Ayant besoin de mettre de l'argent de côté afin de payer le billet d'avion qui lui permettra de faire un sujet sur la communauté africaine francophone à Montréal, il cherche un petit boulot. « Je me suis d'abord fait exploité dans un resto à Saint-Germain-des-Près. Le gars m'avait pris en CDI pour mieux pouvoir se débarrasser de moi après ma période d'essai. Après, j'ai bossé à *L'Alizée*, à Gare du Nord, comme limonadier. Là, c'était carrément l'enfer. C'était l'homme-orchestre. J'avais choisi ce genre de grande structure parce qu'ils sont assez respectueux du droit du travail ce qui, dans l'hôtellerie, est une qualité assez rare. Mais, bon, c'était quand même l'enfer parce que c'est tellement déshumanisé. Chacun a sa caisse. Chacun a ses pourboires. Chacun a son rang et n'aide pas le copain parce que « faut qu'il en chie pour apprendre ». Les cafés sortent des machines à café que si c'est payé. Et puis en plus, c'est hyper physique. Le plateau sur la main droite, tu rentres chez toi, t'as une épaule plus haute que l'autre. Et puis, en plus, je te dis pas, tout le monde à un train dans dix minutes. Donc, je gardais toujours un œil pour un meilleur plan. Donc, dans le quartier, j'avais cherché et j'avais pensé, à l'origine, au resto des Bouffes. Vu qu'ils ne sont ouverts que le soir, j'étais sûr d'avoir des horaires pas trop débiles. Comme limonadier, c'est surtout les horaires qui sont super durs. Et puis c'est vachement physique. Enfin, moi, après avoir bossé dans l'hôtellerie dans un pays anglo-saxon, revenir où on te donne pas les moyens de faire un bon boulot parce qu'on tire à fond sur la corde pour faire un maximum de fric. C'était un peu moins que ce que je gagne maintenant. Là, c'est à peu près 8,50€. Étant donné les pourboires qu'on a, dans les bons soirs. En plus, toute heure commencée est due, ça vaut le coup, si t'habites à côté. Et puis moi, ça me convient tout à fait parce que je veux pouvoir travailler à côté. Ce n'est pas mon métier rêvé quoi. C'est très souple comme système.»

<sup>531</sup> Les accords entre la France et la Nouvelle Zélande prévoient des frais d'inscription universitaires réduits pour les étudiants post BAC+3.

L'évolution vers une plus grande hétérogénéité dans la composition a engendré un changement de la culture commune et une plus grande variété de comportements. La cohésion de l'équipe de placeurs, en particulier, fondée sur le partage de certaines habitudes comportementales et de certaines valeurs s'est dissoute peu à peu au profit d'un éclatement entre deux types de cultures. Les modifications apportées par la nouvelle politique de gestion du théâtre sont d'autant plus perceptibles qu'elles concernent une équipe composée en partie d'ouvriers qui ont une certaine ancienneté et qui ont donc une assez longue expérience de la politique de gestion antérieure. Confrontés à de nouvelles pratiques, ils sont ainsi amenés à, sans cesse, les comparer aux anciennes. Une attitude que les nouveaux placeurs, vierges de toute expérience aux Bouffes du Nord ne peuvent avoir. Leur seule référence pouvant être une éventuelle expérience dans une autre salle de spectacle. L'opposition entre la culture des anciens ouvriers et celle des nouveaux s'est clairement manifestée dans trois situations spécifiques : l'embauche, l'organisation de l'équipe et l'évolution au sein du théâtre. Il ressort de ces trois situations que l'amenuisement du poids relatif des anciens placeurs au sein de l'équipe concourt à instaurer au Théâtre des Bouffes du Nord une nouvelle définition de l'emploi de placeur plus conforme aux pratiques conventionnelles du monde du théâtre.

En dépit d'un degré de proximité relationnelle parfois très faible, c'est, toutefois, par l'intermédiaire d'une personne exerçant déjà une fonction au sein de l'organisation que se sont, d'abord, faits la plupart des recrutements au Théâtre des Bouffes du Nord. L'étude des liens entre personnel du théâtre et nouveaux entrants au Théâtre des Bouffes du Nord mais également celle des parcours antérieurs des membres du groupe révèle l'existence d'une forme de solidarité entre personnes en situation de précarité d'emploi.

## **II. Répartition et contrôle des tâches**

19h30, hall d'entrée du théâtre. Gérald est arrivé par la porte cochère située entre le bureau de location et la porte d'accès du public. Il a actionné l'éclairage du couloir en passant. Amin est dans le hall au téléphone. Victor entre et annonce qu'il passe au café s'acheter un sandwich. Sabine, Géraldine, Sylvie, Ugo et Damien préparent les

« bibles »<sup>532</sup> pour le surlendemain, dimanche. Victor les rejoint. Sabine prévient qu'ils disposent de peu de « bibles » et demande à ce qu'ils n'en donnent vraiment qu'une pour deux. Sabine demande à Victor : « Tu fais quoi ? ». « Je vais faire le parterre avec Ugo », répond-il. Damien : « Moi, j'aimerais bien faire un balcon ». Sylvie : « on n'ouvre pas la salle mais on ouvre les portes ». Sabine ouvre la porte à battants donnant sur rue. Sylvie se dirige vers la porte d'accès au couloir de dessert de la salle. Géraldine revient : « C'est toujours pas bon. Ils sont encore en train d'installer des trucs, mais il [Serge] viendra te prévenir ». Les autres placeurs quittent le hall. Damien monte au balcon suivi de Géraldine. Sabine continue jusqu'à la corbeille où se trouve déjà Gérald. Serge sort de la salle et s'adressant à Sylvie lui dit : « C'est bon ! ils peuvent rentrer ». Au parterre, Ugo approche les spectateurs en lançant un « bonsoir ». Il regarde leur billet et d'un pas preste se dirige vers les places correspondantes. Aux personnes placées sur des coussins, il précise la nécessité de respecter une certaine distance par rapport aux comédiens. Les coussins sont à moins d'un mètre du plateau et il suffit d'étendre les jambes pour toucher celui-ci qui mesure à peine dix centimètres de hauteur. Gérald est redescendu demander à Ugo combien ils avaient de coussins pour le parterre car ils en ont également besoin en corbeille. Katia (qui, sur ce spectacle fait office de régisseuse plateau) entre en tenant une jeune femme aveugle par le bras. Elle l'accompagne jusqu'à sa place au premier rang du parterre. Victor et Ugo font le point des places restantes et déplacent deux spectatrices assises aux extrémités vers des places plus centrales (ce qu'on appelle dans le jargon, le « serrage »<sup>533</sup>). Victor fait l'annonce. 20h45 : Jacques et Anne quittent le comptoir du « contrôle » en emportant la caisse. Les placeurs ont quitté la salle et se sont retrouvés dans le couloir circulaire. Géraldine est restée dans la salle. Ugo se rend dans le hall avec Victor. Celui-ci a sorti l'état des ventes d'ouvrages et va chercher les livres sous l'escalier. Il les installe sur le comptoir. Damien rejoint Isabelle sur le parvis extérieur. 21h10 : une jeune femme sort de la salle. Elle est prise d'une quinte de toux et vient se réfugier dans le couloir. Géraldine part lui chercher un verre d'eau. Victor : « Ça va aller ? ». La spectatrice boit le verre d'eau et regagne sa place après quelques instants.

*Notes d'observation, 11 mai 2001.*

Ce cours descriptif d'une soirée de représentation illustre le fait que bien que, comme dans tout autre théâtre, le placement soit la principale activité des ouvriers des Bouffes du Nord, ceux-ci sont également amenés à accomplir toutes sortes de tâches afférentes à l'accueil du public. À celles mentionnées dans ces notes, s'ajoutent la gestion de l'emploi du temps des

---

<sup>532</sup> Terme du jargon théâtral faisant référence à la littérature distribuée lors d'une représentation et servant à introduire le spectacle ainsi que les personnes qui y collaborent.

<sup>533</sup> Terme du jargon théâtral qui traduit le déplacement par les ouvriers de certains spectateurs quelques minutes avant le début du spectacle, dans le but d'attribuer à certaines personnes mal placées, de meilleures places restées vacantes.

ouvreurs, la vérification des billets et l'orientation à la porte, la canalisation des spectateurs après le spectacle et la fermeture des portes de la salle. Le personnel du bureau de location effectue, quant à lui, une grande partie des tâches de traitement du public en amont des représentations. Il accueille le public au téléphone ou en interaction en face à face pour des demandes d'information ou de location de places. Il effectue les réservations ou annulations de places, encaisse l'argent correspondant à ces transactions. Au-delà de cet ensemble d'activités effectuées tous les jours (sauf le dimanche) dans le bureau entre 11h00 et 19h00, le personnel est aussi chargé de procéder à ce qui, aux Bouffes du Nord, est communément appelé « le contrôle ». Il s'agit, alors, de remettre à certains spectateurs les billets qui n'ont pas été préalablement retirés auprès du bureau de location et de fournir à d'autres spectateurs leurs invitations. Il s'agit également d'encaisser la somme d'argent correspondant à des billets achetés ou retirés sur le moment. Au café-restaurant, les activités du serveur au comptoir consistent à prendre une commande, préparer et servir les boissons ainsi que d'encaisser les paiements. Bien qu'il s'agisse là de faisceaux de tâches différents, l'ensemble des activités présente des éléments similaires du point de vue des modalités de répartition des tâches et des apprentissages. Afin de décrire au plus près ces activités et de comprendre la manière dont elles sont menées à bien, nous verrons, dans un premier temps, les tâches qui ne sont pas considérées comme nécessitant une négociation et celles requérant une entente préalable.

### **A. La répartition spontanée des tâches périphériques**

La plupart des tâches qui peuvent être effectuées rapidement et qui ne constituent pas le cœur du faisceau d'activités ne font pas l'objet d'une négociation<sup>534</sup> mais plutôt d'un accord. Ainsi, les membres du personnel du bureau de location comme les ouvreurs et les serveurs s'acquittent de ces tâches dès leur arrivée. Certaines sont machinales et souvent effectuées par le premier arrivé.

Au café, l'ouverture des bouteilles de vin et la préparation des sandwiches sont des tâches effectuées en commun par Régis et le serveur en salle. L'inventaire des boissons et aliments nécessaires au service du bar sont également parfois menés de conserve. Patrice, lui, se charge de dresser les tables destinées à recevoir les clients du restaurant.

---

<sup>534</sup> Toujours pris au sens dégagé par Anselm Strauss in *La trame de la négociation, op. cit.*



Dans l'équipe des placeurs, le premier arrivé est généralement celui qui assure la mise en fonction de l'éclairage de toutes les parties du théâtre qui accueillent les spectateurs (hall, couloirs, escaliers, toilettes). La préparation des « bibles » se fait dans le quart d'heure qui précède l'ouverture des portes et est souvent prise en charge par les ouvreurs qui ne restent pas pendant le spectacle afin que les autres aient le temps de manger avant l'arrivée du public. À l'inverse, lorsque les « bibles » requièrent une manipulation particulière et surtout plus longue (insertion d'additifs ou de correctifs), leur préparation est prise en charge par les ouvreurs qui restent durant toute la durée du spectacle. Elle se fait, à l'avance, pendant une représentation afin que les « bibles » soient prêtes pour la représentation suivante<sup>535</sup>. Lors des concerts, l'installation d'encarts publicitaires dans le hall d'entrée du théâtre se fait avant l'ouverture au public. Ces activités ne sont toutefois pas faites spontanément car le matériel doit être à disposition et les ouvreurs informés de la nécessité de son utilisation ce qui n'est pas toujours le cas.

14h50, hall d'entrée du théâtre. Géraldine demande à Sabine: « Qu'est-ce qu'on fait pour le panneau Télérama ? Sabine : « S'il fallait le mettre, je pense qu'on nous l'aurais dit ». Sabine vérifie auprès de Claire qui s'est rendue au bureau de location afin de poser la question. Elle n'a pas de réponse. Claire : « En même temps, il y a tous ces petits panneaux là. Donc, à la limite, ça pourrait aller. »

*Propos en situation, 25 novembre 2001*

L'ouverture, trois quarts d'heure avant la représentation, de la grande porte bâtarde donnant accès sur l'extérieur et permettant au public d'entrer dans le hall du théâtre, se fait également sans négociation. Il n'y a pas à proprement parler de choix de la personne qui va ouvrir et laisser ainsi le public occuper un espace que les ouvreurs sont jusque la presque les seuls à occuper en nombre. Il convient de relever, que les placeurs n'anticipent jamais l'ouverture au public. Non seulement ils attendent souvent l'arrivée des personnes qui assurent le « contrôle » pour le faire mais ils doivent, de toute façon, attendre le signal du directeur technique ou d'un régisseur (bien que l'accès à la salle se fasse théoriquement trois quarts d'heure avant le début du spectacle, des problèmes techniques ou autres peuvent parfois repousser l'heure d'entrée du public). Mais surtout, l'ouverture des portes signifie la fin du quart d'heure de convivialité des ouvreurs, jusque-là réunis dans le hall, et qui dès lors

---

<sup>535</sup> C'est souvent à ce moment-là que les placeurs m'interpellaient pour me demander si je voulais les voir travailler « à la chaîne ».

doivent se séparer rapidement avant de rejoindre leurs postes. Ce quart d'heure donne l'occasion aux ouvriers d'échanger tous types de propos dont le principal but est de renforcer les liens entre les membres de l'équipe. À ce stade, on peut relever l'importance que les placeurs accordent à l'entente au sein de l'équipe fondée sur l'absence de rivalité entre les membres qui la composent. Bien que les observations continues sur le travail des placeurs n'aient porté que sur une saison, l'atmosphère générale décontractée et bon enfant qui prévalait à cette époque peut, selon les dires des personnes concernées, être étendue aux saisons précédentes. Lorsque les caissiers du bureau de location arrivent au bureau, ils sont soit assaillis par les appels téléphoniques en période d'affluence, soit disposent de quelques instants pour ouvrir le courrier et saisir les informations recueillies, aller chercher un café dans le hall d'accueil du bâtiment administratif. La jeunesse relative de l'équipe mais aussi le rapport spécifique que la plupart des membres du personnel de première ligne entretiennent avec leur emploi et avec le lieu sont les motifs avancés pour expliquer la bonne entente de l'équipe.

Dans une atmosphère générale de « convivialité », la répartition des postes de placeur en salle et la gestion de leur emploi du temps sont les seules activités qui, compte tenu de leur aspect fondamental dans l'organisation du travail, sont susceptibles d'engendrer une forme de négociation. Comme pour les activités menées à bien par le personnel du bureau de location, cette négociation est, cependant, limitée par l'existence d'une hiérarchie des compétences liée à l'ancienneté et à des conventions informelles d'organisation.

## **B. Ancienneté, apprentissage et négociation**

Le faisceau de tâches qui incombe à l'ensemble du personnel de première ligne n'est pas défini comme nécessitant une qualification préalable. Cela signifie que, quelles que soient les activités, les personnes nouvellement recrutées sont formées sur place. L'apprentissage des tâches s'acquiert au travers de la transmission, par ceux qui ont une expérience de ces activités au sein de l'organisation, des rudiments d'information et de manipulation. Ce sont donc, d'ordinaire les membres ayant une certaine ancienneté au théâtre qui font office de formateurs mais aussi de référents pendant la période de temps nécessaire à la maîtrise de l'ensemble des tâches. Travaillant au service de la location depuis 1989, Izabela, avait ainsi l'apanage de l'ancienneté et de l'expérience quand Laure, Jacques et Jérôme sont arrivés. Elle leur a ainsi appris à se servir du logiciel alors en usage. Jérôme, caissier recruté comme saisonnier fin 1999, et n'ayant jamais occupé ce type de poste au préalable, voit dans

l'introduction d'une nouvelle technique la suspension du statut de personnel plus expérimenté détenu alors par Izabela au regard des autres membres de l'équipe.

C'est le premier travail où vraiment je travaillais sur ordinateur parce qu'à la FNAC on a des ordinateurs mais c'est simplement une base de données qu'on consulte. Là, dans la mesure où, quand je suis arrivé, le logiciel était assez simple. C'était un vieux truc. Au début, je ne touchais pas trop à l'ordinateur puis [Laure] et [Izabela] m'ont montré. Puis, très rapidement, la saison d'après, nouveau logiciel. Logiciel Sirius, super complet, beaucoup sophistiqué et là, c'était vraiment nouveau. Et là, tout le monde a eu une formation, ce qui fait que je me suis retrouvé au même niveau que tout le monde, très rapidement. Je ne me suis jamais senti en décalage par rapport aux autres parce que très rapidement, 6 mois après mon embauche, ici, ils changeaient tout.

En-dehors de cette situation exceptionnelle, la socialisation aux tâches couvertes par le personnel de première ligne se fait toujours selon des étapes progressives. Bien qu'effectué « sur le tas » et de façon parfois assez rapide, l'apprentissage n'en est pas moins régi par des règles propre à chaque faisceaux de tâches couvert.

L'ensemble des techniques permettant de mener à bien les activités de placement et de traitement du public s'apprennent selon étapes qui correspondent à une augmentation de la variété des manipulations et une intensification des flux. Celles-ci sont au nombre de trois. Tout d'abord, l'acquisition de notions de base au travers de tâches qui requièrent une manipulation simple et/ou le traitement d'un flux restreint. Ensuite, le passage à des tâches plus complexes et/ou à un flux plus important. Enfin, la prise de responsabilités.

Au bureau de location, le traitement des demandes de places pour un spectacle se fait par le biais d'un logiciel spécialisé. En raison du principe de rotation du personnel sur les différents créneaux horaires correspondant au travail au bureau de location mais aussi au « contrôle », le nombre d'ordinateurs a, cependant, toujours été inférieur au nombre de personnes dans l'équipe. Le nouvel arrivant étant d'ordinaire recruté pour traiter un afflux soudain de clientèle, il est alors seulement chargé de répondre au téléphone. Cette manipulation ne requérant pas de traitement informatique, le novice doit faire la preuve qu'il est à même de transmettre des informations sur la disponibilité des places. Le plus souvent, il s'agit soit de donner une réponse négative à une demande de place sans offenser le demandeur ou bien, lorsque la demande peut être satisfaite, de réorienter le client vers un autre membre du personnel afin que celui-ci puisse traiter la demande grâce au logiciel informatique.

Bureau de location 14h00: Jérôme et Laure sont présents. Cela fait plus d'un mois que je viens régulièrement certains jours de la semaine. Le téléphone ne cesse de sonner et je ne me suis pas rendue compte que trois heures avaient déjà passé. Laure a la charge des réservations et achats et occupe le bureau avec imprimante pour les billets. Jérôme, l'autre bureau doté d'un poste informatique. Le 3<sup>ème</sup> poste d'ordinateur n'est pas encore installé, je ne peux donc que répondre au téléphone et dire, comme Laure et Jérôme, qu'il n'y a plus de place qui puisse être réservée par téléphone. Certaines places ne permettent pas aux spectateurs d'avoir une bonne visibilité du spectacle (dernier rang, 1<sup>er</sup> balcon sur les côtés) et les caissiers préfèrent demander aux personnes qui les contactent par téléphone de se déplacer plutôt que de louer des emplacements qui n'offrent pas un grand confort. Certaines personnes sont agressives : « Pourquoi est-ce que vous n'annoncez pas que vous jouez quasiment à bureau fermé !!! »

*Notes d'observation, 29 novembre 2000.*

Le nouveau venu est alors testé sur ses qualités relationnelles dans une situation d'interaction délicate puisque les appels téléphoniques se succèdent sans interruption. Même s'il s'agit souvent de répéter des formulations identiques, la maîtrise du ton face au rythme soutenu des appels et à l'insatisfaction que la réponse procure souvent chez les interlocuteurs est, cependant, difficile et constitue un test d'acceptation au sein de l'équipe.

Cela fait une semaine que je viens régulièrement au bureau de location, Izabela souligne que la courtoisie est très importante et que les personnes qui étaient désagréables au téléphone ne peuvent pas rester. Elle donne l'exemple d'une jeune femme.

*Notes d'observation, 6 octobre 2000*

Toutefois, la maîtrise de cette convention de comportement ne suffit pas à justifier un passage au traitement de tâches plus complexes car cela est perçu comme un frein à l'exécution de l'ensemble des tâches de traitement du public.

Izabela et Jérôme. Le 3<sup>ème</sup> poste informatique est branché mais il n'y a pas de ligne téléphonique. Nous sommes donc trois à pouvoir réserver. Mais du coup le téléphone sonne sans discontinuer, on s'occupe moins des appels. Izabela s'énerve et nous reprend. D'autant que comme je ne maîtrise pas encore parfaitement le logiciel de réservation, je ne suis pas très efficace. Je laisse le poste et me concentre sur les appels

téléphoniques. Jérôme s'occupe du téléphone et de la saisie du courrier, Izabela, du téléphone et des réservations.

*Notes d'observation, 30 novembre 2000.*

Cette division du travail en fonction du degré de maîtrise des tâches permet d'accorder la priorité au maintien d'un contact même éphémère avec le public afin de lui donner le sentiment d'une écoute et d'un service individualisé. Cela permet, en outre, de ne pas laisser de tâche inaboutie du fait de l'absence de maîtrise d'un des agents. Le recours très restreint au répondeur dans les seules périodes de fermeture du bureau ressortit à la même politique. À cette maîtrise des tâches s'ajoute un élément de confiance et de proximité relationnelle entre certains membres de l'équipe permettant également de répartir la tâche réservée de la gestion des invitations. Le théâtre n'ayant pas de personne spécifiquement chargée des relations publiques, Anne est chargée des réservations de place pour les personnes invitées. Or, en son absence, et aux heures de fermeture des bureaux de l'administration, les caissiers dont les bureaux sont ouverts 6 jours sur 7 et qui assurent une présence continue de 11h00 du matin à 21h00 le soir (par un principe de rotation des personnes sur les postes) ont fréquemment à gérer des questions de placement de personnes invitées ou souhaitant être invitées. En raison de son ancienneté au sein de l'organisation, Izabela a été longtemps amenée à prendre en charge une partie de cette tâche. À la fois parce qu'il lui revient de procéder à la réservation des places sur le logiciel auquel n'a pas accès l'administratrice adjointe et parce qu'elle assure une présence plus intense que cette dernière. Les autres caissiers, soit parce qu'ils n'étaient jamais présents aux « contrôles » (c'était le cas de Laure), soit parce qu'ils n'étaient pas toujours présents (à leurs débuts Jacques et Jérôme occupaient des temps partiels), n'étaient pas censés effectuer cette tâche de gestion des invitations. Pour Jérôme, cette restriction représente même à un avantage.

C'est vrai que quand moi je suis arrivé, on m'a toujours dit que c'était [Anne] qui gérait ça. Que nous, la location, on gérait pas. Et c'est vrai que moi, on me dit une chose au départ, j'applique directement. Et c'est vrai que quand, c'est le week-end, que l'administration est fermée, qu'on a affaire à des gens qui demandent des invitations, bon, des fois, on est obligé de s'adapter au truc. Mais, même a priori, moi, je sais que je vais pas prendre de responsabilité. Voilà, quand c'est comme ça, je décline toute responsabilité. Chose que peut-être ne font pas forcément mes collègues, mais moi, j'estime que non. J'ai pas envie qu'au bout du compte, ça puisse se retourner contre moi. Qu'on me dise : « toi, ton domaine de compétence, c'est pas ça ». Ça fait partie des choses où, j'estime être plus malin. Pour ne pas froisser non

plus les susceptibilités de chacun. Ce sont toujours des gens très importants, le directeur du théâtre de ceci ou de cela. Bon, ben, dans ce cas-là, on n'a pas le choix. Mais dans la mesure où je suis en présence de ma responsable, tout de suite, je vais d'abord consulter ma responsable. Si, je suis seul avec [Jacques], moi, je dis les choses telles qu'elles sont à la personne : « Voilà, aujourd'hui l'Administration est fermée, moi, je ne suis pas habilité à le faire ». À ce moment-là, la personne soit le prend bien, soit elle ne le prend pas bien. Éventuellement, je peux lui proposer un tarif réduit, si on peut faire une détaxe ou quelque chose. Mais, je ne cherche pas à me dire, bon, après tout, j'assume le truc, j'en prends la responsabilité.

À partir du moment où Jacques, recruté à temps partiel a obtenu un temps complet, il a peu à peu été formé par Izabela à la maîtrise des places conservées, lors de chaque représentation, afin de subvenir aux besoins de placement de personnes invitées. La difficulté de cette tâche étant qu'en dépit de l'existence d'un contingent de places, les incertitudes sont grandes jusqu'au début du spectacle puisque certaines personnes peuvent solliciter une place le jour même voire, dans les minutes qui précèdent le début du spectacle. Il convient alors de s'adapter aux situations afin de prendre ou non la décision d'accepter un invité en fonction de paramètres plus ou moins quantifiables comme les disponibilités dans la salle et l'importance de la personne.

En ce qui concerne les placeurs et bien que l'apprentissage des activités de placement se fasse seul et en situation, il existe des paliers de difficulté qui constituent une forme de formation progressive. À cela s'ajoute le rôle de formateur joué par les « anciens » et qui permet aux nouveaux d'intégrer à la fois les rudiments du métier et la culture du groupe. La coutume veut que les nouveaux, parce qu'ils ne maîtrisent pas la disposition des places dans la salle, ne commencent pas par le parterre qui est l'ère de placement la plus complexe compte tenu du nombre élevé de places et du fait que le public entre plus vite dans la salle car il n'a pas d'étages à monter. Les nouveaux placeurs commencent donc en corbeille où ils ne sont pas seuls. Les anciens conseillent aux débutants de « faire la corbeille » car il y a moins de monde à placer et donc une pression moindre sur le placeur, le nombre de rangées étant plus restreint, la répartition des places par numéros est plus facile à mémoriser. Petit à petit, les « anciens » poussent verbalement les plus nouveaux à faire le parterre.

Sabine, chef des placeurs, demande si elle peut faire la corbeille. Victor répond ironiquement en parlant du parterre : « il va falloir que tu y passes un jour ». Victor et Ugo font le parterre.

De plus, le parterre étant également un poste susceptible d'engendrer d'autres tâches, il associe la maîtrise de la disposition des places à la volonté d'être exposé au regard du public. En effet, en raison de la proximité du poste en parterre avec le plateau, les ouvreurs qui se chargent « du parterre » sont susceptibles de « faire l'annonce ». Il s'agit alors, pour l'un d'entre eux, de se placer, comme un comédien, au milieu de la scène et de demander au public de respecter certains principes, comme la non utilisation de téléphones portables, l'usage des appareils photographiques. L'annonce permet également de transmettre des informations comme l'existence ou non d'un entracte. La conscience d'être jugés à la fois par le public et par les membres de l'encadrement du théâtre agit comme un frein pour de nombreux placeurs. Jusqu'au début novembre 2003, l'annonce était d'ordinaire assurée par les placeurs également apprentis comédiens. Les ouvreurs expliquent ceci à la fois par le fait que ces derniers sont habitués à la scène et à se présenter à un public ou du moins entraînés à faire face à des situations similaires, et par le fait que de nombreux ouvreurs non comédiens refusent spontanément une situation d'exposition qu'ils redoutent. Les placeurs tiennent compte de ces différences et aucun ouvrier n'était jamais obligé de faire l'annonce s'il n'en avait pas envie. Dominique, artiste peintre, restée seulement une saison aux Bouffes du Nord confie par exemple :

On s'entend tous bien entre placeurs. Dans un lieu de plaisir, ce serait terrible qu'on se tire dans les pattes ! Il n'y a pas de rivalité pour savoir qui fait quoi. Moi, je me propose pas pour le message d'annonce parce que je n'aime pas ce genre d'exposition.

Les annonces révèlent des différences marquées entre les apprentis comédiens. Tous se placent au centre du plateau mais n'ont pas la même technique pour capter l'attention d'un public qui n'est pas plongé dans le noir, et qui manifeste une certaine agitation en attendant le spectacle. Gérald intime le silence en adoptant un ton ferme et une voix qui porte sans crier. Victor attend quelques secondes au centre du plateau que le public remarque sa présence et commence de lui-même à faire le silence avant de lancer un « bonsoir » clair mais moins fort. Tous deux sont emprunts d'un sérieux qui se lit sur leur visage. Vers la fin de la saison 2002, Sabine, comédienne, ouvreuse depuis un an aux Bouffes du Nord, a commencé à placer en parterre. Sa façon de faire l'annonce se démarquait nettement de celle de Victor et Gérald. Elle se présentait au public avec un large sourire et sur un ton enjoué lui demandait de

« veiller à ce que les portables soient bien éteints et à ne pas gêner le travail des comédiens en prenant des photos pendant le spectacle ».

Compte tenu de ces paramètres (nouveaux « faisant la corbeille ou le balcon », anciens ouvreurs acceptant de « faire l'annonce »), lors de la répartition, la variété des postes à occuper était restreinte. Pour prétendre au parterre, un ouvrier devait donc réunir deux attributs, avoir une certaine ancienneté dans l'emploi et être susceptible de faire l'annonce. Seuls ceux qui avaient une demande particulière l'exprimaient. Ce fut le cas de Damien, qui occupait depuis quelques temps le poste de la porte et est arrivé un soir en disant : « j'ai un pull déchiré, vaudrait mieux que je sois au balcon » ou de Victor, un ancien qui faisait toujours le parterre et qui, ne souhaitant plus faire l'annonce, s'est proposé pour un autre poste en lançant à la cantonade : « ce soir, je fais le balcon ». Si la prééminence des anciens engendre parfois des situations qui peuvent être perçues comme injustes par les nouveaux, elle est plutôt bien vécue par l'ensemble de l'équipe des placeurs parce qu'elle ne prend pas la forme d'un rapport hiérarchique contraignant et qu'elle permet à tous de profiter des quelques minutes avant l'arrivée des spectateurs à autre chose qu'à négocier les postes. L'ancienneté s'acquiert d'autant plus rapidement que le taux de renouvellement est important. Comme le souligne Ugo, avec un certain soulagement, la promotion par l'ancienneté s'accompagne d'une reconnaissance des compétences fondée sur l'expérience mais surtout dégage le placeur des stigmates attribués au novice. Les nouvelles recrues sont souvent accusées par les représentants de l'Administration qui font fonction de supérieurs hiérarchiques de ne pas être ponctuelles, d'être absentes et de commettre des erreurs de placement. Cette stigmatisation des nouveaux par la faute est ce que contestent le plus les nouveaux placeurs qui, par ailleurs, ne remettent pas en question la division du travail sur la base de l'ancienneté. Ugo, récemment devenu un « ancien », loue une division du travail qui n'instaure pas de rapport hiérarchique.

C'est-à-dire, ben forcément, comme dans tout groupe, y a... pas des leaders mais... une forme d'autorité qui s'impose d'elle-même et qui varie selon plusieurs critères. Un des critères, semble-t-il les plus fondamentaux, c'est un peu l'ancienneté. C'est-à-dire, c'est les plus Anciens qui ont une espèce de regard... Je veux dire, ça se passe très bien, y a une égalité parfaite, mais en même temps, c'était très clair, ma position dans les rapports entre cette année et l'année dernière a basculé. L'année dernière, j'étais, avec Damien, le petit nouveau. Bon, ce qui a donné lieu à quelques problèmes. Bon, j'étais... du coup, s'il manquait une personne, c'est moi qu'on regardait le



premier, voilà ! Bon, et c'est des choses qui m'ont un petit peu pesé. Du coup, cette année, beaucoup sont partis, donc je me suis retrouvé, presque en un coup de baguette magique dans la position inverse... Je n'ai plus été victime... Bon, j'ai trouvé ma position de liberté dans le groupe... moi, j'aime bien le rapport d'égalité avec les gens et je pense que même si un jour j'étais amené à diriger des gens, pour moi la chose fondamentale ça serait de discuter d'un même plan. De ne pas faire peser la hiérarchie, parce que ça m'insupporte. Je pense que tous les gens sont intelligents et il y a manière de s'entendre et de s'organiser en se parlant, en communiquant et sans avoir recours à une étiquette etc. Et Damien il faudrait qu'il dise la même chose parce qu'on en a parlé et il pense la même chose. Et ce lieu, je suis vraiment content parce que j'y trouve matière à m'accomplir. Je crois que convivialité c'est le mot. C'n'est pas pour autant qu'on ne fait rien. Mais c'est tout à fait normal que pour un travail qui est celui-là, autant que ça se passe dans la convivialité. Je vois ce rapport d'ancienneté comme une règle non écrite de tout comportement humain justement parce qu'il y n'a pas de règles et qu'il ne doit pas y avoir d'inégalités entre nous... L'éventuel rapport d'ancienneté joue non pas dans des décisions à prendre mais dans des rapports purement formels. Si un des ouvriers doit donner un conseil à un autre, lui dire : «Tiens ! T'as oublié ça... » Ben c'est de fait, tout naturellement, le plus ancien qui va le dire au nouveau. Et si c'est l'inverse, c'est là que ça crée des tensions. De toute façon, je ne vois pas ce qu'il y aurait à imposer.

L'absence d'enjeu et l'apprentissage progressif de tâches au contact direct du public expliquent donc le fait que la répartition des postes ne nécessite pas une négociation entre les différents placeurs. Bien que les tâches effectuées par les placeurs ne soient pas toutes identiques en fonction des postes occupés, les différences de postes en termes de charge de travail ne constituent pas un argument suffisant pour susciter une négociation. Comme le souligne Jean Peneff à partir de l'étude du travail du personnel de première ligne des services d'urgence des hôpitaux, en procédant à une allocation égalitaire du travail, cette auto organisation par le collectif peut permettre à une communauté d'agents de réduire les désavantages liés à certaines tâches et maintenir des liens et des espaces de convivialité<sup>536</sup>. Une activité suscite, cependant, une forme de négociation entre les différents membres de l'équipe. Il s'agit de la gestion de l'emploi du temps des placeurs et des caissiers

---

<sup>536</sup> PENEFF, J., *L'hôpital en urgence*, op. cit.

## Le « Planning »

Dans le quart d'heure qui précède l'ouverture des portes au public, les placeurs s'attachent à établir leur emploi du temps pour les semaines à venir et à consigner les changements intervenus ou qui doivent intervenir. Le « planning » comme ils le nomment, se présente sous la forme d'un tableau organisé en colonnes indiquant les représentations futures et subdivisé en lignes correspondant aux noms des placeurs. La « gestion du planning » se découpe en deux phases. D'une part, l'élaboration de l'emploi du temps des représentations avec le nombre de placeurs et les heures de présence nécessaires correspondant à chaque spectacle. D'autre part, la répartition entre les ouvreurs de ces heures de présence au théâtre. Les placeurs dessinant une croix dans la case correspondant aux représentations lors desquelles ils ne seront pas présents. Dans sa première phase de mise en place, l'emploi du temps est depuis toujours conçu par une personne de l'Administration qui connaît ou participe à l'élaboration du calendrier des représentations. Depuis 1987, c'est Anne qui assure ce travail. Les ouvreurs sont ensuite sollicités pour remplir la grille des présences.

Gérald recruté en 1993 par l'intermédiaire d'un placeur en poste raconte la répartition des rôles au moment de son embauche. « Ce mec là, il chapeautait plus ou moins les placiers. Il était là, ici [indiquant l'espace face au comptoir de contrôle situé dans le hall]. Il ne plaçait pas. Et puis il bossait plus ou moins à la location. C'était lui qui faisait les plannings. C'était comme maintenant. Un mois à l'avance on remplissait les dates. À l'époque, nous on avait affaire à lui et à [Anne]. Parce qu'à l'époque [Anne] était beaucoup plus présente. Ça fait que depuis qu'il y a la nouvelle direction. Avant, elle était là tous les soirs. Et puis elle a eu sa fille donc... Quand lui est parti, en fait, il a pas été remplacé ici. Donc on se démerdait nous-mêmes à faire les plannings. Il y en a toujours un qui se sent un petit plus responsable et qui prépare la grille à l'avance. Je l'ai fait pendant un certain temps, jusqu'au moment où, j'en ai eu marre. »

Compte tenu du fait que cet emploi du temps détermine la rémunération que chaque placeur percevra à la fin du mois, on pourrait penser que la négociation est ici assez forte parce que les ouvreurs ont besoin de défendre un certain niveau d'heures hebdomadaire effectuées. Or, l'observation et les entretiens permettent de dégager l'existence d'une faible négociation du fait même de la variété des situations. Une donnée historique explique, par ailleurs, cette quasi absence de négociation. De fait, lorsque la première équipe de placeurs a été mise en place, il existait une distinction entre placeurs dits « permanents » et placeurs dits

« remplaçants ». Le partage du nombre d'heures entre chaque groupe ne reposait absolument pas sur un principe d'équité. Ceux qui avaient été recrutés en premier étaient de fait « permanents » car ils étaient censés être présents tous les soirs de représentation. D'autres personnes étaient embauchées ponctuellement lorsque le besoin de remplacer un « permanent » se faisait sentir. Compte tenu du caractère temporaire et ponctuel de leur embauche, ces « remplaçants » n'effectuaient alors qu'un très faible volume d'heures de travail (parfois 15 heures dans le mois) et étaient de fait en position subalterne par rapport aux placeurs « permanents » dont ils dépendaient pour le volume d'heures de présence et l'apprentissage de leur métier. Selon les placeurs les plus anciens, la disparition de cette division du travail, à savoir le passage de postes fixes en postes flexibles, ne serait pas venue d'une décision régaliennne de l'Administration mais plutôt d'une conjonction de besoins entre les membres de l'équipe des placeurs. Il y aurait eu, d'une part, la volonté des placeurs « titulaires » de modifier la gestion de leur emploi du temps afin d'adapter celui-ci à leurs convenances personnelles et, d'autre part, la nécessité pour les placeurs « remplaçants » d'avoir un nombre d'heures travaillées plus important.

La plupart des membres les plus anciens du groupe (Gérald, Sylvie, Claire et Victor) ayant eux-mêmes connu cette époque, la distinction officieuse entre « anciens » et « nouveaux » placeurs s'est substituée automatiquement à la distinction officielle qui existait, jusqu'en 1997 environ, entre « placeurs permanents » et « placeurs temporaires ». Depuis 1997, la répartition entre « anciens » et « nouveaux » placeurs n'introduit plus de hiérarchie officielle dans le volume horaire effectué et respecte plus ou moins un principe d'équité puisque l'ensemble des ouvriers assure un nombre d'heures compris entre 50 et 70 heures par mois. Ceci étant permis par l'augmentation du nombre des représentations. Les ouvriers se partagent la charge en fonction des paramètres variables que constitue leur disponibilité individuelle. Elle se fait sous l'impulsion d'un leader informel qui bénéficie d'une autorité fondée à la fois sur une ancienneté garante de sa compétence. La répartition s'effectue sur la base d'une négociation restreinte subordonnée à une condition structurelle (l'existence de ce « quasi-permanent ») et à un contexte de négociation<sup>537</sup> que tous s'accordent à juger peu contraignant. C'est ce que

---

<sup>537</sup> Je reprend ici La distinction que dresse Anselm Strauss, dans son paradigme de la négociation, entre le contexte structurel et le contexte de négociation qu'il lie aux « permutations des propriétés suivantes » : « le nombre de négociateurs, leur expérience respective de la négociation et qui ils représentent ; le rythme des négociations (...) ; le relatif équilibre de pouvoir montré par les parties respectives dans la négociation même ; la nature des enjeux respectifs dans la négociation ; la visibilité des transactions pour les autres ; le nombre et la complexité des transactions négociées ; l'évidence et la légitimité du découpage des questions ; les options permettant d'éviter ou de rejeter la négociation, c'est-à-dire, les modes d'action alternatifs. » in STRAUSS, A., *La trame de la négociation, op. cit.*, p. 260.

souligne ainsi Ugo dans sa description de la répartition du nombre d'heures entre placeurs au moment du remplissage du « planning ».

Y en a un qui visiblement a besoin d'argent donc il a, de fait, beaucoup plus d'heures que les autres, parce qu'y a une espèce de consensus qui se crée sans se dire « Bon, ben, OK, moi, je suis pas à 3 heures prêt », donc, voilà. Moi, j'étais plutôt dans la situation inverse l'année dernière, je disais au début du mois « si vous ça vous arrange de faire plus d'heures, moi, ça m'arrange d'en faire moins ». Et ça fonctionnait bien. Et je pense que tous, on gagne de cette souplesse là d'organisation. Il n'y a pas de seuil minimum. Ça arrive que certains ne fassent rien dans le mois parce que, voilà, ils ont autre chose à côté.

[Tu peux faire jusqu'à combien d'heures ?]

Moi, le maximum que j'ai fait c'est 65 mais on doit pouvoir arriver à 80 – 90. Non, mais par rapport à mes besoins de vie, j'ai pas besoin de plus. Mais, donc, forcément à partir du moment on se donne cette liberté là, ben il y a des jours où il y a trop d'absents par rapport à ce qu'il faut. Des espèces de problèmes mais qui se résolvent. Mais, je pense que c'est extrêmement précieux cette liberté-là

Cette gestion demande de la part des placeurs qu'ils soient à même d'anticiper leurs disponibilités et de prévenir les autres membres de l'équipe de leurs absences futures. Il est rare que la négociation prenne place au moment du remplissage du « planning » car celui-ci se fait au fur et à mesure de l'arrivée des placeurs. En revanche, une fois la grille remplie, les placeurs qui constatent qu'il y a déjà beaucoup d'absents pour une date à laquelle ils ne pensaient pas venir sont amenés à aller voir individuellement les autres ouvriers afin de trouver un arrangement. L'objectif est alors de défendre une absence et d'obtenir la présence d'un autre placeur en substitution. L'échange de poste à une autre date est une solution fréquemment proposée. La réussite de la négociation dépend du motif invoqué et du nombre de placeurs présents. Or il existe une hiérarchie informelle des motifs d'absence et un seuil minimum de placeurs nécessaires au bon fonctionnement de l'accueil du public en salle. Au premier rang des raisons valables se trouve la participation à un spectacle. Même si celle-ci peut impliquer une longue absence. Dans un groupe dominé par des apprentis comédiens, celle-ci est garante d'une négociation facile car les situations où plusieurs placeurs seraient retenus par des représentations simultanément n'existent pour ainsi dire jamais. Si les raisons de convenance personnelle peuvent être acceptées lorsque un nombre minimum d'ouvriers présents est garanti, elles sont inacceptables et sources de tension lorsque utilisées par trop

d'ouvriers simultanément. La prise en charge de la tâche de répartition des présences par un leader informel au sein d'un groupe permet d'assurer également au collectif un mode de relation médiatisée avec l'autorité légitime. Cette modalité d'interaction pouvant aider à la résolution de conflits éventuels<sup>538</sup>. En effet, l'ancienneté du leader agit également comme garantie de sa compétence auprès de la hiérarchie dans le jugement que celle-ci se constitue sur les agents de première ligne.

L'organisation de l'emploi du temps des agents constitue également un temps fort de la répartition des tâches entre les caissiers. Toutefois, à la différence des placeurs, les caissiers disposent de paramètres plus stables afin de gérer leurs présences. Les horaires consacrés au traitement du public (accueil au bureau et au comptoir) ainsi que le volume d'heures par caissier à effectuer par mois leurs sont connus (temps complets à 35 heures, temps partiel à 25 heures). La gestion du planning consiste en une péréquation de ces deux contraintes afin que sur chaque plage horaire d'accueil il y ait un ou deux caissiers. Une fois qu'elle dispose de la programmation, Izabela se charge d'élaborer le « planning de la location ». À l'époque de l'observation, Izabela devait, par ailleurs, tenir compte du fait que Laure n'effectuait son service qu'en journée et en semaine. Durant cette période, l'organisation de l'emploi du temps ne constituait pas un pôle de négociation puisque les paramètres étaient fixés. En revanche, et comme nous le verrons plus loin, elle représentait la principale source de conflit interne.

Comme nous venons de le voir, bien que des situations de négociations soient potentiellement en germe dans la nécessité d'une répartition des tâches qui concernent l'activité centrale des placeurs, l'observation a permis de dégager qu'il n'existait pas vraiment de tractations au sein du personnel de première ligne pour ce qui est de l'occupation des postes. Les raisons tiennent à la fois des processus d'apprentissage des tâches et d'enjeux qui ne sont pas définis de la même façon entre membres stabilisés et membres flottants. Pour le personnel flottant, l'absence d'enjeu véritable derrière cette répartition ne justifie pas une négociation des postes. Les placeurs flottants préfèrent ainsi mettre à profit le quart d'heure qui précède l'ouverture des portes au public pour régler des questions comme l'établissement ou à mise à jour de leur emploi du temps et satisfaire des besoins de convivialité plutôt qu'à discuter de choses qu'ils pensent n'avoir pas à régler. En 2002, l'atmosphère dans le hall était particulièrement détendue. Lorsqu'ils se retrouvaient, les 3 à 4 ouvriers nouvellement arrivés échangeaient des boutades qui souvent emplissaient le hall de rires. Gérald ancien placeur dira même « ils se

---

<sup>538</sup> D'après PENEFF, J., *op. cit.*

comportent comme des lycéens qui attendent la venue d'un pion ou d'un proviseur pour arrêter de déconner ». Pour le personnel stabilisé, il ne s'agit pas de déterminer la présence ou non d'enjeux mais plutôt de maintenir des habitudes de fonctionnement qui garantissent au travers d'une acquisition progressive des compétences une certaine transmission de la culture du groupe.

Au-delà de la répartition des tâches, toute organisation prévoit dans son fonctionnement des modalités de vérification concernant l'exécution de celles-ci et qui constituent un point de rencontre majeur entre les agents subalternes et encadrement. À quel moment et sur quel mode s'établissent les relations entre ces agents et l'encadrement ? C'est ce que l'étude du contrôle des tâches effectuées par le personnel de première ligne va nous permettre de mettre en relief.

### **C. Le contrôle des tâches**

Jusqu'en avril 2001, les placeurs ont ainsi assuré la gestion de leur emploi du temps. Après avoir rempli la grille des créneaux horaires, les ouvreurs avaient également la responsabilité de noter les éventuelles modifications (absences). En fin de mois, le « planning » était remis à Anne, l'Administratrice adjointe, afin qu'elle comptabilise les heures effectuées et établisse ainsi les bordereaux afférents pour le service de comptabilité. Toutefois, celle-ci participant de moins en moins aux « contrôles » le soir, la vérification des présences et des heures réellement effectuées échappait en partie à l'Administration. Les placeurs étaient alors chargés d'exercer, eux-mêmes, un autocontrôle et de signaler leur absence en se rayant du tableau pour qu'elle soit déduite du salaire. Au moment de l'étude, la présence d'Anne au « contrôle » lors de certains spectacles lui permettait encore, de vérifier que le nombre de placeurs présents correspondait à celui prévu pour la représentation, qu'ils effectuaient les tâches qui leur étaient imparties (préparation des « bibles » et mise en place des éventuels encarts publicitaires) et qu'ils occupaient effectivement leurs postes. Ce contrôle s'effectuait d'un coup d'œil rapide lorsqu'elle venait dans le hall avant l'ouverture des portes effectuer, aux côtés d'un autre caissier, la tâche du « contrôle ». Ce contrôle n'est, toutefois, pas à sens unique puisque, à l'image des médecins des urgences observés par Jean Peneff, l'administratrice adjointe mène à bien certaines tâches sous le regard des agents subalternes<sup>539</sup>. Placeurs et caissiers ne se privent ainsi pas de porter un jugement sur ses

---

<sup>539</sup> In PENEFF, J., *op. cit.* p. 51.

compétences. L'Administrateur, quant à lui, exerce une surveillance plus appuyée puisque celle-ci n'accompagne pas l'accomplissement d'une de ses activités ordinaires et que sa présence est donc uniquement synonyme de contrôle du personnel de première ligne. Ainsi, il téléphone régulièrement au service de location afin d'avoir le point des ventes. Les rares visites de Matthieu Oili au personnel de location sont toujours suivies d'une petite remarque concernant l'organisation : « Il faut que le courrier soit traité avant l'arrivée du public. Vous ne devez plus laisser de piles de lettres sur les bureaux ». L'Administrateur surveille le travail des placeurs en venant, certains soirs, au moment de l'entrée du public.

Matthieu circule dans le couloir périphérique. Il ne monte pas dans les étages. Il est au téléphone, mais regarde constamment autour de lui tout en déambulant. De temps à autre, il entre dans la salle pour vérifier que le placement s'effectue convenablement.

*Notes d'observation, 13 mai 2001*

Se tenant toujours à l'écart du public et des placeurs, en position d'observation, l'Administrateur ne se place jamais dans la situation du surveillant de salle chef de rang habile à maîtriser la clientèle et à répondre aux sollicitations des serveuses décrit par W. F. Whyte dans son analyse du fonctionnement d'un restaurant<sup>540</sup>.

Le contrôle des tâches n'est toutefois pas toujours à sens unique puisque, à l'image des médecins des urgences étudiés par Jean Peneff, certains membres de l'encadrement effectuent des tâches sous le regard des agents subalternes. Ce fut longtemps le cas de la directrice administrative qui en venant, le soir, mener à bien les activités de « contrôle » des billets au comptoir, s'exposait aux agents de première ligne comme les caissiers et les placeurs, témoins de sa maîtrise comme de ses faiblesses. C'est ce dont se souvient Gérald :

Micheline, quand elle venait, il lui arrivait de faire des conneries. Et nous on voyait tout ça.

Continuant également à « faire les contrôles » certains soirs, lors des représentations des spectacles de Peter Brook, l'administratrice adjointe soumet également sa compétence à l'évaluation des agents subalternes. Les caissiers qui sont parfois amenés à mener à bien cette

---

<sup>540</sup> Whyte distingue deux types de surveillants de salle reposant sur le comportement que ceux-ci adoptent à l'égard des serveuses. D'une part, les surveillants habiles, capables de prendre en charge une partie de la clientèle et de répondre régulièrement aux sollicitations des serveuses, allégeant ainsi la tension qu'elles subissent en période d'activité intense. D'autre part, les surveillants moins habiles à maîtriser le public et à répondre aux sollicitations des serveuses, qui de fait augmentent la tension qui pèse sur ces dernières. In WHYTE, W., F., "The Social Structure of the Restaurant", *op. cit.*, p. 304.

tâche aux côtés de l'administratrice adjointe soulignent la difficulté pour un agent subalterne d'avoir à partager avec leur supérieur hiérarchique une activité qui demande une extrême vigilance et engage leur responsabilité financière.

Après le début du spectacle, Izabela et Jacques vérifient la caisse par rapport au résultat des ventes enregistrées dans la journée. La responsable du bureau de location est mécontente car ils n'arrivent pas à trouver ce qui justifie l'écart de 110 FRF entre l'état des ventes qu'elle avait dressé avant l'ouverture au public et le bilan après le « contrôle ». Une fois, la question résolue, Izabela tire deux exemplaires de la recette. Un pour eux, un pour le service comptable. Jacques et Izabela se rendent au café partager un moment de détente auprès de Régis. Jacques se plaint que le contrôle avec l'administratrice ait été difficile. « Izabela et moi on a l'habitude de se contrôler mutuellement et ça ne pose pas de problème. Là, il y avait une certaine tension. Les rapports avec [Anne] ne sont pas simples. Parce que ce n'est pas à nous de lui dire qu'elle a fait quelque chose qui n'allait pas. »

*Notes d'observation, 28 novembre 2000.*

Bien qu'elle participe ponctuellement aux tâches de contrôle des billets au comptoir l'Administratrice adjointe n'est donc pas une source d'allègement des tensions pour les caissiers et est perçue par l'ensemble du personnel de première ligne uniquement comme un censeur. Bien que placée sous le regard des agents subalternes, Anne avait la possibilité d'exercer elle-même un contrôle direct sur les activités des placeurs (leur présence, l'occupation des postes, l'exécution des tâches) lorsqu'elle faisait les « contrôles ». Anne n'est pas vue et utilisée par les placeurs comme une référence en cas de doute sur certaines tâches non habituelles (placement des encarts publicitaires) ou en cas de conflit avec un spectateur. De peur d'être sanctionnés pour ne pas avoir résolu la question eux-mêmes, les placeurs interrogent plutôt les personnes de la location. Parce qu'elle limite ses interventions à une censure ou à une surcharge de travail (en leur confiant, par exemple, les « bibles » à plier et, éventuellement, à compléter), les réflexions d'Anne n'ont pas de crédit auprès des placeurs. Ceux-ci adoptent alors à son égard, une attitude de distance méfiante car ils savent, en revanche, que toute critique de sa part peut mettre en question le renouvellement de leur embauche.

Outre l'Administrateur et son adjointe de nombreuses autres personnes exercent un contrôle sur les placeurs. Celui-ci n'est, cependant, pas mentionné par les ouvriers comme relevant du contrôle hiérarchique. De façon assez traditionnelle, le directeur technique, le régisseur



général ou le régisseur plateau exercent une forme de contrôle. En raison de leur présence quasi systématique sur les lieux, avant, pendant et après les spectacles, et de leurs rôles dans l'harmonisation de l'accueil du public avec la préparation des acteurs et de la salle, ils peuvent en effet détecter les problèmes de fonctionnement de cet accueil directement liés à leurs tâches respectives.

S'adressant aux placeurs, Amin qui est toujours présent pour les spectacles de Peter Brook s'inquiète de savoir pourquoi ils n'ouvrent pas. Damien est en corbeille et demande à deux personnes de retirer leur veste de la balustrade. Une fois les spectateurs installés, Amin vient corriger l'emplacement des coussins et demande à certains membres du public de replier leurs jambes et de ranger leurs effets pour ne pas gêner le passage des comédiens. Il dit : « C'est le travail des ouvriers de faire ça ». Amin est venu dire à Sabine que Victor avait oublié de mentionner, dans son annonce, qu'il ne fallait pas prendre de photos. Serge [directeur technique] a remarqué qu'il manquait quelqu'un au balcon. Katia était très mécontente parce que certains spectateurs gênaient le passage des comédiens dans les allées.

*Notes d'observation agglomérées.*

Si ce contrôle n'est pas perçu par les placeurs comme négatif c'est que l'intervention de ces personnes a un effet positif sur le travail des placeurs. En effet, bien qu'ils soient à l'origine de consignes supplémentaires, le directeur technique et les régisseurs prennent simultanément part au contrôle du public et, pour reprendre les termes utilisés par Whyte, « soulagent donc ainsi les placeurs d'une partie de la pression qui pèse sur eux »<sup>541</sup>. C'est également le cas du personnel de la location qui gère une partie des flux de spectateurs en accueillant ceux qui n'ont pas encore retiré leurs places ou qui cherchent à en acheter et qui transmet également certaines consignes concernant l'occupation de la salle (« c'est une belle salle, ce soir, il y a une centaine de places en balcon ») ou la gestion du placement.

S'adressant aux placeurs en entrant dans le hall : « vous faites comme hier. Vous placez les gens en bas d'abord. N'oubliez pas les deux places pour le médecin ».

*Propos en situation, 10 juillet 2002.*

La présence de cette catégorie de personnel avant le début des spectacles et jusqu'à une demi-heure après que la représentation a commencé permet aux placeurs de résoudre les questions d'insatisfaction de placement auxquelles ils ne peuvent, seuls, apporter une solution.

---

<sup>541</sup> WHYTE, W., F., *op. cit.*

Commentant une situation délicate où un placeur avait affaire à un spectateur invité non satisfait de l'emplacement qui lui avait été attribué Géraldine dit ainsi s'adressant au placeur : « Le mieux, dans ces cas-là, c'est de les envoyer à la loc. [location] parce que toi, tu peux rien faire».

*Notes d'observation, 13 mai 2001*

Dans ce cas, et compte tenu de l'écart de statut entre le placeur et le spectateur invité, les ouvreurs ne peuvent utiliser les ressources du « serrage » pour lui proposer un autre emplacement comme il le font avec d'autres spectateurs. Parce qu'ils disposent de la liste des invitations dressée par Anne, les caissiers ont l'autorité et l'information nécessaires sur l'occupation de la salle qui leur permet de résoudre le problème soulevé. Il importe également de souligner que les placeurs s'appuient beaucoup sur l'ancienneté, les compétences et la présence récurrente d'une partie du personnel de la location pour obtenir les informations qui leur font défaut lorsque les changements dans le contexte de travail affectent les conditions d'organisation du travail et les tâches à effectuer. Ils trouvent auprès d'elles un soutien efficace dans leur travail. Même si la responsable de la location a parfois porté un regard critique sur le comportement des placeurs elle n'a, toutefois, jamais exercé un contrôle direct (en s'adressant à eux) ou indirect sur eux (en se plaignant auprès de la coordinatrice ou de l'Administratrice adjointe).

20H35. Les placeurs se retrouvent dans le hall. Izabela commence à ranger la caisse. Ils sortent tous fumer dehors. Un spectateur retardataire arrive. Il n'y a personne pour le conduire dans la salle. Eulalie, placeuse fraîchement recrutée arrive. Sabine ressort demander aux placeurs restés dehors quels sont les emplacements encore disponibles dans la salle. Izabela me montre qu'elle désapprouve mais sans s'adresser directement à eux. Elle dit : « Ils pourraient attendre avant d'aller fumer une cigarette ».

*Notes d'observation, 11 mai 2002.*

Durant la saison 2001-2002, l'Administration crée le poste de coordinatrice au motif officiel d'introduire un interlocuteur privilégié représentant les placeurs. L'objectif est en fait de mieux contrôler un personnel quantitativement important mais mouvant à plus d'un titre (circuit de recrutement interne, absence de contrat, grande flexibilité et taux de renouvellement important) et surtout de prendre le contrôle de la gestion d'un emploi du temps que l'on croit manipulé par les placeurs à leur profit.

## La coordinatrice

Lors de la mise en place de ce poste de coordinatrice, l'Administration a maîtrisé l'ensemble des étapes du recrutement, de l'annonce de la vacance de poste, à l'embauche effective en passant par la sélection du candidat. Ignorant l'existence même de la demande de l'Administration pour un ouvrier à profil spécifique, les ouvriers n'ont pas pu diffuser l'information d'une vacance de poste. Ils ont été placés devant le fait accompli une fois le recrutement effectué. Avec ce poste, il ne s'agissait pas pour l'Administration de recruter simplement une personne supplémentaire à un poste jusque-là inexistant. En effet, autrefois, les relations entre les placeurs et l'Administration prenaient essentiellement place dans le cadre de la mise en place, de la vérification du planning et du « contrôle ». En embauchant une ouvrière qui aurait également la responsabilité de la gestion de l'emploi du temps de l'ensemble des placeurs, l'Administration affichait la volonté de redéfinir les règles de l'organisation du travail au sein de l'équipe ainsi que d'établir un échelon supplémentaire entre elle-même et l'équipe des placeurs. Selon la jeune femme embauchée sur ce poste, le rôle de coordinatrice lui a été présenté comme celui, classique, d'une courroie de transmission. Sabine, une jeune comédienne de 30 ans ayant fait des études théâtrales à Paris III et connaissant déjà le travail d'ouvrière, fut ainsi recrutée sans avoir aucune relation avec les placeurs en place. En revanche, elle connaissait l'Administratrice adjointe, Anne Sorgiu. Elle retient de son entretien d'embauche, la volonté de la direction de corriger une organisation du travail qui lui semblait imparfaite et en particulier de resserrer la discipline en s'appuyant sur son expérience en tant que placière dans des théâtres privés. Celle-ci lui confère la maîtrise d'une norme disciplinaire fondée sur une structure hiérarchique fixe, et donc la connaissance d'une division du travail préétablie avec des règles strictes à respecter.

J'ai commencé à l'Opéra Comique, au départ, comme ouvrière remplaçante. L'Opéra, c'est génial, y a une bonne ambiance. Ils avaient fait le truc de vache, c'est-à-dire que quand t'es super assidu, t'avais une prime de 3 000 FRF [457,35€] à la fin de l'année. Et évidemment moi, jamais. Et à chaque fois ils me disaient : « la prime, elle saute, la prime, elle saute ». Ils me mettaient la pression. Mais j'ai jamais menti, je leur ai toujours dit, je vous préviens, je suis comédienne, c'était toujours net. C'était très rude. Il y avait une chef ouvrière, dont je tairais le nom, qui ressemblait à ces vieilles ouvrières des grands lieux comme ça, tu vois un air un peu fellinien. Il fallait être en noir, mais on ne m'avait pas dit qu'il fallait être en jupe. Donc elle m'a dit : « Non, non, non, ici nous sommes très vieille France donc tu vas monter au balcon ». Le

balcon c'est pas comme le balcon des Bouffes, t'es vraiment au perchoir, t'as des marches où, même toi, tu manques de tomber. Tu devais être là tous les soirs, si t'étais pas là, fallait vraiment prévenir avant, il était hors de question de planter parce que t'étais virée sur le champ. Comme j'étais très claire, je réussissais à savoir assez à l'avance. Et puis j'avais un CDI, donc ça les arrangeait pas non plus de me virer. J'y suis restée 2 ans. Puis après, le directeur est parti et il y a eu une saison déprogrammée donc j'ai pris un congé sans solde parce que je me suis dit « ça ne va pas être possible ». Donc, j'ai pris un congé sans solde, en me disant, je reprendrai l'année prochaine, quand Savary arrivera. J'ai pris les Pages Jaunes. Je suis tombée sur l'Olympia. Et je me suis dit : « oui, super, plein de concerts ! ». J'ai téléphoné le jour même où ils recrutaient. J'ai été embauchée à l'Olympia. Là, j'ai rusé. Parce qu'à l'Olympia ils étaient beaucoup plus durs, donc quand j'étais absente, hé bien, j'étais malade. Mais si j'étais malade un mois, je mentais sans mentir. Je disais à mon responsable, je ne peux pas venir parce que je joue et il me disait : « ne dis pas que tu joues parce que si tu lui [Coquatrix] dis que tu joues, tu vas te faire virer du premier coup ». Parce que là-bas, c'est au pourboire, tu payes tes charges, c'est retiré des pourboires, tu n'as aucun fixe, c'est de l'exploitation totale, au demeurant. Une discipline d'enfer, tu peux pas t'asseoir... Non, non, l'Olympia tu gagnes beaucoup plus de sous mais par contre, faut se les supporter.

Il ressort toutefois, qu'outre la connaissance des normes en matière de travail des placeurs, Sabine a également appris à faire face à de fortes contraintes disciplinaires. L'emploi de placeur est associé au port d'un uniforme strict, d'une présence régulière et planifiée. Grâce aux conseils et à la couverture offerte par son supérieur hiérarchique immédiat, Sabine a également acquis la maîtrise des techniques de détournement des règles à son profit<sup>542</sup>. En utilisant la structure hiérarchique afin de contrôler le type d'information la concernant, elle est arrivée à tirer parti d'une situation précaire sans pâtir du régime de sanctions qui lui est assorti et qui est fondé sur la menace de la perte d'emploi et la pression du marché du travail. Ce sont ces habitudes de comportement qu'elle compte mettre en pratique aux Bouffes du Nord en acceptant le rôle de contrôle direct des tâches qui lui est confié. L'observation souligne que la présence d'une coordinatrice ne fait pas disparaître le contrôle informel et plus ponctuel effectué par d'autres membres du personnel du théâtre qui contribuent régulièrement à alléger le travail de ce personnel subalterne (responsable du service de location, caissiers, régisseurs, directeur technique et responsable de l'entretien). En revanche, l'institution d'un

---

<sup>542</sup> Ceci peut être rapproché de la situation décrite par Michael Burawoy au sein d'une usine de l'industrie métallurgique où, parce qu'une partie de l'encadrement ferme les yeux sur les détournements du règlement initiés par les ouvriers, un jeu se met en place permettant à ces derniers de consentir au processus de production. In BURAWOY, M., *Manufacturing Consent*, op. cit., p. 86.

intermédiaire officiel organise les interactions autour de rapports exclusivement hiérarchiques là où pouvaient exister des rapports fondés sur la prise volontaire de responsabilités et l'ancienneté, introduisant ainsi une distance supplémentaire entre les responsables administratifs et l'équipe des ouvriers.

Parce qu'elle est arrivée en même temps qu'eux et qu'elle aime à partager leurs moments de convivialité, les nouveaux ouvriers voient cette placière en chef d'un œil plutôt bienveillant. Surtout, elle partage leur vision à l'égard de ce métier à savoir, que tout en faisant bien leur travail, ce n'est qu'un emploi temporaire et d'appoint dont il faut savoir utiliser les contraintes afin de les tourner à son avantage. Par ailleurs, de par leur statut de novices, ils rechignent à prendre en charge la gestion du planning et le fait que cette tâche soit assurée par un ancien placeur ou une ouvrière nouvellement embauchée à cette fin ne fait pas de différence pour eux. Au contraire, la gestion du planning par une personne dont ils se sentent plus proche par le comportement à l'égard de l'emploi les conduit à définir le poste de coordination comme un élément positif dans la gestion du planning. Ainsi, Damien, qui a connu la période où un ancien placeur gérait le planning, voit dans cette nouvelle gestion de l'emploi du temps le moyen de rééquilibrer la répartition des heures en fonction des disponibilités des personnes et non de l'ancienneté. Damien dit ainsi :

Par exemple, là. Il va y avoir deux spectacles le soir de Noël, deux spectacles le soir du Nouvel An. Moi, je suis arrivé, j'ai mis des croix sur les trois avant le jour de l'An pour pouvoir me casser de Paris. Pour le soir de Noël, j'ai spécifié que je ne voulais faire que deux heures, que l'entrée, quoi. Et le soir de Noël, y en a trois qui vont sortir à 11h30 du théâtre ! Et moi, j'en serai pas parce que voilà, je me suis dépêché parce que je crois que mon père va venir à Paris pour le soir de Noël. Mais, si jamais il est pas là, moi, je pourrais prendre les quatre heures de quelqu'un. Ça se fait quand même à l'amiable. On n'en n'a pas vraiment parlé entre nous. C'est implicite. Mais, ce qui est pas mal, c'est que dans cette équipe, on est tous jeunes, on a un peu les mêmes repères, les mêmes fonctionnements. Par exemple, X, elle a dit « moi, je travaille le soir de Noël et le jour de l'An, mais je veux pouvoir partir cinq jours de suite entre les deux », un truc comme ça.

En revanche, les ouvriers plus anciens critiquent la prise en charge par quelqu'un de l'extérieur d'une fonction qui leur semblait être bien assurée par eux-mêmes. Ce sentiment de confiscation est d'autant plus fort qu'il leur semble aller de pair avec un délitement des responsabilités que Gérard met en lumière en soulignant le changement de comportement à l'égard des contraintes liées à l'organisation du travail existante. L'acceptation de ces

conditions est pour lui un élément probant de la « conscience professionnelle » dont se prévalent les anciens.

Donc on se repose sur elle [la coordinatrice] de l'organisation, préparer le planning, par exemple. Si y a des trous... Avant, quand elle était pas là, si je m'apercevais qu'il en manquait un ou deux, j'allais téléphoner dire « dis-donc, t'es sûr que tu peux pas venir tel soir ? Tu vois, c'était ça l'organisation du planning. Je te dis, je l'ai fait pendant un temps, et puis après j'en ai eu marre... Puis, il y a eu une copine que j'avais fait rentrer qui était extrêmement consciencieuse. Puis autrement, si y a personne pour le faire, tout le monde s'en fout, on se retrouve à moins deux, moins trois ou moins quatre et y en a pas un qui va lever le petit doigt pour combler les trous. Je me souviens, une fois un truc qui m'avait énervé sur le comportement global des gens. C'est un soir où il y avait une représentation le 24 décembre. Au départ, si tu veux, y en avait 5 qui étaient pas là, donc c'était évident qui fallait qui en ait qui fasse des sacrifices. Et ben donc cette collègue qui était particulièrement consciencieuse, elle a fait le sacrifice alors qu'elle avait deux petits enfants avec qui elle aurait largement préféré passer toute la soirée de Noël tranquillement avec eux. Alors qu'y en avait d'autres qui allaient chez leur parents... Mais bon c'est des questions en son âme et conscience. Parfois, c'est les mêmes qui viennent pas qui disent 'ben ils ont qu'à embaucher du monde pour venir ce soir là'. Le genre de remarque un peu idiote dans le monde du travail.

L'opposition de point de vue entre anciens et nouveaux placeurs sur une même situation de travail renvoie aux expériences professionnelles préalables ayant permis aux anciens placeurs de définir certaines obligations à l'égard de l'organisation comme étant acceptables et aux nouveaux ouvriers de les définir comme étant contournables. Par ailleurs, depuis le départ de la directrice administrative et du fait du retrait progressif de l'administratrice adjointe des tâches du « contrôle, aucun membre de l'encadrement administratif ne participe directement aux activités de gestion du public de façon à soulager le travail des agents. L'existence d'une répartition sans réelle négociation ainsi que la persistance d'un contrôle des tâches assumé par différents membres de l'encadrement prenant également part aux tâches de traitement du public, laisse penser que l'accueil du public se présente plutôt comme une division en série d'actions plus que comme une division des tâches par acteurs ou groupes d'acteurs, comme le distinguait Anselm Strauss. En effet, l'articulation des actions ne passe pas toujours par des postes formels dévolus à un agent en particulier mais, souvent, par « des associations diffuses

de compétences à l'intersection de deux [ou plusieurs] services»<sup>543</sup>. On peut alors légitimement se demander quelles sont les conséquences de cette forme d'organisation du travail d'organisation du travail sur les conflits et leur résolution.

### **III. « Sale boulot », conflits et résolution**

Tout métier comporte dans le faisceau de tâches qu'il implique des activités perçues par ceux qui doivent les mener à bien comme ingrates et inférieures et que E.C. Hughes appelle le « sale boulot »<sup>544</sup>. Mais alors que certains n'ont d'autre choix que de faire ce travail parce qu'il constitue le cœur de leur activité (c'est le cas des concierges et de la gestion des poubelles décrits par Ray Gold<sup>545</sup>), d'autres peuvent parfois le déléguer (comme les infirmières mentionnées par Hughes<sup>546</sup> ou les habilleuses décrites plus haut). L'étude du personnel de première ligne permet de mettre en exergue l'usage de la délégation possible du « sale boulot » d'un agent vers un autre comme moyen de gestion du conflit dans un contexte qui empêche leur résolution verticale. Voyons, dans un premier temps, quelles sont les tâches susceptibles d'être définies comme représentant le « sale boulot » avant de voir les conditions d'apparition et de résorption du conflit.

#### **A. Le « sale boulot »**

Au sein même des membres du personnel de première ligne, la notion de « sale boulot » varie d'un sous-groupe à l'autre, voire même, d'un individu à l'autre en fonction de la manière dont les conditions de travail sont définies par rapport aux expériences professionnelles antérieures. Bien que la tâche du « contrôle » s'effectue le plus souvent le soir et requière une présence jusqu'à 21h00, voire, parfois, 22h00 lorsque les vérifications de caisse sont problématiques (comme l'incapacité à expliquer une différence de montant entre l'état des ventes avant et après la représentation), les horaires ne constituaient pas, en soi, le principal motif de dévalorisation de cette tâche. Seule Laure la définissait comme étant totalement

---

<sup>543</sup> In PENEFF, J., *L'hôpital en urgence, op. cit.*, pp. 108-109

<sup>544</sup> In HUGHES, E.C., *Le regard sociologique, op. cit.*

<sup>545</sup> In GOLD, R., « Janitors versus Tenants », *op. cit.*

<sup>546</sup> HUGHES, E., C., *op. cit.*, pp. 69-75

ingrate. En effet, après un parcours professionnel dans différents services de billetterie où elle a progressivement pu obtenir des horaires plus réguliers et plus satisfaisants (de moins en moins de présence nocturne), Laure a été recrutée pour travailler en journée au service de location du Théâtre des Bouffes du Nord. Elle considère donc qu'elle n'a pas à faire les « contrôles » toujours situés en soirée, tâche qu'elle juge encore plus ingrate depuis la naissance de sa fille. Pour le restant des caissiers, le « contrôle » n'est pas, en soi, une tâche ingrate mais peut comporter une partie de « sale boulot » : la maîtrise des flux.

Jérôme se plaint qu'il est obligé de faire des choses qu'ils ne devraient pas avoir à faire. C'est le cas du fait d'avoir à contenir le public, par exemple. Considérant que cette tâche de maîtrise du public n'est pas de leur ressort, les caissiers restent derrière leur comptoir afin de mener à bien les nombreuses tâches qui sont les leurs : distribuer les billets non retirés, remettre les contremarques et vendre les billets lorsque des places en salle restent libres. Ils demandent donc à ce qu'il y ait quelqu'un pour contenir les spectateurs.

*Notes d'observation, 19 janvier 2000*

En dépit de l'aide apportée par Amin qui, lors des spectacles très courus de Peter Brook, canalise les flux de spectateurs en amont du comptoir de « contrôle » en séparant le public muni d'un billet et autorisé à entrer de celui sans billet tenu de faire la queue la tension créée par un afflux massif de spectateurs est très forte. Elle est parfois accrue par le fait que le public qui se masse devant le théâtre se compose également de personnes qui n'ont ni billet ni réservation et qui espèrent pouvoir obtenir des places une fois tous les autres spectateurs entrés. Bien que ceux-ci soient tenus de rester à l'extérieur, certains essaient régulièrement d'atteindre le comptoir afin d'obtenir une place ou, simplement de demander s'il y a des chances de disposer de places une fois les autres spectateurs satisfaits. Alors que des moyens existent de réduire le flux de spectateurs en limitant le nombre de personnes sans billet au moment du contrôle, ceux-ci ne sont pas appliqués aux spectacles de Peter Brook qui sont ceux qui attirent le nombre le plus important de spectateurs.

Géraldine et Jacques sont à la location. Le téléphone sonne sans cesse et ils demandent systématiquement aux gens de patienter qu'il puisse les reprendre. Ils sollicitent également la confirmation des réservations par un paiement soit sur le moment par carte bancaire, soit par envoi d'un chèque au moins 3-4 jours avant la date de représentation. Ce n'est pas une production du théâtre et ils ont pour consigne de s'assurer des paiements. Géraldine : « C'est peut-être quelque chose qu'on va faire



plus systématiquement parce qu'il faut qu'on gère une cinquantaine de places non payées le soir même. Peut-être qu'[Izabela] va vouloir qu'on serre [s'assurer que les places soient payées] un peu plus ici, avant. »

*Notes d'observation et propos en situation, 11 juillet 2002*

Pour les placeurs, deux tâches sont définies comme étant du « sale boulot » : l'accueil du public à la porte d'accès au couloir de desserte de la salle et la vente d'ouvrages après le spectacle. Rares sont les ouvreurs qui choisissent spontanément de « faire la porte ». En effet, première personne à être confrontée à l'ensemble du public, l'ouvreur ou l'ouvreuse qui se charge de « la porte », doit tout à la fois contenir un afflux de spectateurs pressés d'entrer dans la salle, déterminer le côté de la salle où ils sont installés et conserver le talon du billet qui sera la preuve de leur venue effective. La rapidité de l'interaction avec le public et la concentration contingentée par la pression du flux de spectateurs requis par l'accomplissement de cette tâche, font que la plupart des placeurs rechignent à occuper ce poste. Les ouvreurs recourent souvent aux mots « tension » et « pression » pour évoquer l'état dans lequel se trouve celui ou celle qui « fait la porte » et qui subit seul les vagues d'assaut numérique du public l'empêchant parfois d'assurer convenablement l'une des tâches requises. Aux conditions psychologiques de travail jugées difficile (l'ouvreur ou ouvreuse doit allier fermeté et diplomatie dans une situation de pression), s'ajoutent des conditions physiques considérées comme pénibles (le placeur doit se tenir debout, dans l'embrasure de la porte, soumis à de perpétuels courants d'air). Ainsi, bien que la tâche d'orienter les spectateurs à l'entrée du théâtre, à savoir « faire la porte », ait été assurée successivement par deux types de personnes, aucune d'entre elles n'a eu à défendre sa position. Sylvie avait fait le choix de cette fonction, car, disait-elle, elle n'aimait pas faire le placement en salle. Sylvie était connue pour sa grande capacité de concentration et ses compétences en matière de maîtrise du public. Elle était donc perçue comme une personne fiable, sur laquelle les ouvreurs pouvaient compter pour « faire la porte » et qui, en n'oubliant jamais de conserver le talon du billet et rappelant les personnes essayant de se faufiler derrière, garantissait aux caissiers chargés du « contrôle » le bon déroulement de la vérification du nombre de spectateurs présents par rapport au nombre de places vendues. En cas de très grande affluence et pour les spectacles de Peter Brook, un des techniciens placé derrière les hublots vient parfois aider à maîtriser les flux en bloquant une portes d'accès de façon à obliger les spectateurs à passer plus progressivement devant le placeur chargé du contrôle des billets à

« la porte ». Ceci soulage alors le placeur ou la placeuse d'une partie de la tâche de maîtrise des flux et lui permet de se concentrer sur le contrôle des billets.

La vente d'ouvrages est également une tâche jugée ingrate par les ouvriers en ce qu'elle induit la possibilité de faire de nombreuses erreurs. En effet, comme pour l'ensemble des activités de placement, l'attribution de cette tâche à un placeur en particulier, se fait sans négociation sur la base du volontariat, suscitant, de fait, une rotation importante sur ce poste. Or, la vente s'effectuant au moment de la sortie rapide et massive du public de la salle, le placeur chargé de cette tâche doit à la fois contenir le flux, gérer une grande variété et une quantité importante d'ouvrages ainsi que veiller à ne pas faire d'erreur d'encaissement. Par ailleurs, la rotation sur le poste, empêche d'identifier totalement un coupable lorsque survient une faute. À l'image de Gérald, tous les placeurs soulignent leur impuissance devant une situation qui jette toujours l'opprobre sur le groupe de façon indéterminée.

Quand il y a une erreur de gestion du stock, et il y en a beaucoup, on se fait tous engueuler. C'est inévitable.

Au service de location, l'erreur consiste principalement à ne pas jouer le jeu de la disponibilité totale et d'empêcher ainsi une répartition équitable du « sale boulot ». En ne faisant pas les « contrôles » le soir, Laure s'est ainsi placée dans cette position dès son arrivée. Toutefois, habituées à fonctionner avec un personnel très restreint, Izabela et Anne alors chargées des « contrôles », se répartissaient l'ensemble du travail de « contrôle », faisant ponctuellement appel à un placeur ou à une placeuse pour prendre en charge une partie des tâches de traitement du public au bureau. À l'arrivée de deux nouveaux caissiers recrutés en raison de l'allongement de la programmation et de l'augmentation du volume de spectacles, Laure s'est trouvée mise en minorité par rapport à la définition du « sale boulot » partagée par l'ensemble du personnel de la location.

Il ressort de cette présentation que le personnel de première ligne définit avant tout le « sale boulot » comme correspondant aux tâches susceptibles d'engendrer un nombre plus important d'erreurs que le reste de leur activité. Bien que la possibilité de commettre des fautes existe dans toutes les tâches exécutées, sont principalement définies comme étant ingrates celles qui font encourir aux membres du personnel de première ligne le blâme collectif de l'administration. Il y a erreur grave lorsque, par son comportement, un membre du personnel de première ligne remet en question l'image d'un personnel responsable à savoir, d'un individu qui ne gêne pas la répartition équitable des tâches, ne fait pas appel à l'encadrement

pour résoudre un problème. Cette définition de la faute par la valeur symbolique des actes révèle la place prépondérante que certains principes jouent dans la culture commune aux membres « stabilisés » et qu'ils essaient de transmettre aux membres « flottants ». C'est ce que nous allons voir au travers de la description de certaines fautes et de la manière dont elles sont traitées.

### **B. Le personnel de première ligne, la faute et la gestion horizontale du conflit**

Lorsqu'un ouvrier ou une ouvrière ne prévient pas de son absence et donc place le reste de l'équipe dans une situation délicate, le problème n'est alors pas vraiment pour le reste des placeurs de devoir pallier cette absence. Ils sont en effet, tout à fait à même de combler un manque provisoire d'effectif même si cela implique qu'ils aient à assurer une charge de travail supplémentaire. Cela prouve alors leur capacité d'organisation et de réaction devant les problèmes même s'ils n'en retirent aucun bénéfice financier. Ce qu'ils réprouvent, c'est d'avoir à encourir des reproches collectifs de la part de l'Administrateur sur une quelconque désorganisation, ce qui renforce ainsi le caractère subalterne de leur statut. Les placeurs « stabilisés » jugeant alors qu'il s'agit de reproches infondés puisqu'à leurs yeux le problème ne ressortit pas à une désorganisation collective mais d'un manque de « responsabilité » individuelle d'ailleurs comblé par une réorganisation collective.

Le deuxième type d'erreur consiste à formuler ouvertement des critiques en relevant régulièrement les dysfonctionnements dans l'organisation du travail et en incriminant ainsi directement l'Administration. Or, pour les anciens placeurs, la prise de responsabilité passe par la recherche individuelle ou collective au sein de l'équipe de solutions aux problèmes inhérents à leur travail. L'idée étant de n'en référer à la hiérarchie que lorsque aucune solution ne peut être trouvée par les placeurs eux-mêmes et ainsi de démontrer leur compétence et autonomie. Tout comportement remettant en question ces capacités est rejeté car il renforce l'image générale d'un emploi où l'absence de qualification est souvent associée à un manque de sérieux dans le travail, à une incompetence ou à une irresponsabilité intrinsèque. Certains placeurs sont jugés par leurs pairs comme étant « dilettantes » ou « trop critiques ». Il en fut ainsi Damien qui, à plusieurs reprises, a oublié de prévenir le groupe qu'il ne serait pas là certains soirs. Géraldine, quant à elle, s'est plainte directement auprès d'Anne de l'absence d'information sur les tâches à accomplir. Ces placeurs encourent une mise à l'écart du groupe. Les « anciens » sont alors amenés soit à les stigmatiser et à leur imputer la faute chaque fois que survient le moindre problème, soit à leur appliquer une forme d'ostracisme.

Ne trouvant plus leur place dans les quelques moments de convivialité du groupe, Damien et Géraldine ont tous deux racheté leur conduite en faisant « la porte ». Dans la résolution des erreurs importantes, le poste de « la porte » est crucial en ce qu'il révèle un mode spécifique de gestion de l'erreur. Il permet, par ailleurs, de définir la structure des relations entre les placeurs et l'encadrement hiérarchique. En l'absence d'un ou d'une ouvreuse appréciant le travail de « la porte », on voit émerger une autre catégorie d'ouvriers. Celle-ci se compose des placeurs qui, à un moment donné, n'ont d'autre choix que de « faire la porte ». Ce poste joue alors le rôle de sanction ou d'autosanction pour les placeurs qui auraient commis une erreur. En assumant cette fonction, le placeur fautif soulage le reste de l'équipe d'une tâche ingrate qui peut compenser le préjudice subi par l'opprobre jeté sur l'équipe. De fait, ce choix s'impose plus qu'il ne se fait, car les ouvriers qui troublent l'atmosphère sont exclus de la répartition minimale des postes en salle, qui, dès lors, se déroule sans leur consultation. Ceci se fait d'autant plus aisément, que la répartition a lieu dans les 5 minutes qui précèdent l'ouverture des portes et qu'elle suit, nous l'avons vu, certains principes non écrits.

Au sein du personnel de location, le conflit entre Laure et les autres caissiers a été résolu différemment. Lorsque Laure a été recrutée, elle partageait le travail de traitement du public avec Izabela en poste depuis plus de 10 ans. À partir du moment où le nombre de personnes travaillant au bureau de location a doublé, la spécificité que représentait son statut de personnel ne travaillant que durant la journée est devenue plus patente au regard de l'ensemble du personnel. Devant une gestion du planning fondée sur le cumul de deux services (bureau et « contrôles ») et rendue compliquée par l'accroissement du nombre des spectacles, les autres membres du personnel assurant les « contrôles » ont fait pression afin que Laure accepte de partager la charge avec eux. La tension entre les différents membres de l'équipe est devenue très forte et Laure a éprouvé le sentiment d'être « en quarantaine ». Confrontée à ses charges de nouvelle mère de famille, Laure a fini par redéfinir les conditions de travail rencontrées aux Bouffes et à les juger suffisamment pénibles pour quitter d'elle-même son emploi.

Après une période loin du terrain d'observation, je retrouve Jacques et Izabela au café avec Régis. Izabela : « C'est dommage que tu sois venue à un moment où tout était en train de changer parce que maintenant, c'est pas pour se vanter, mais ça tourne super bien. Je suis contente de Jacques et Jérôme parce qu'ils arrivent à couvrir tout le planning depuis qu'il n'y a plus [Laure]. C'était trop compliqué avec elle. Elle ne voulait pas faire les week-end, les contrôles. Jacques et Jérôme sont permanents

maintenant. On travaille 7/7 jours et on récupère nos heures et ça marche bien. J'arrive à faire un planning deux mois à l'avance. »

*Propos en situation 25 novembre 2003.*

À chaque fois qu'un membre du groupe est mis à l'index par les autres, l'objectif est de rappeler les valeurs fondamentales du groupe exprimées par le qualificatif d'employé « responsable ». cette notion recouvrant en fait une grande disponibilité par rapport aux horaires (en-dehors de Laure et Anne qui a obtenu un statut lui permettant de se désengager de cette disponibilité, aucun employé n'est chargé de famille), une certaine équité dans la répartition de la charge de travail qui ne correspond pas nécessairement à une égalité des tâches et une capacité à gérer les difficultés rencontrées au sein du groupe sans faire appel à l'encadrement. Ces valeurs sont transmises aux nouveaux par les anciens dès l'arrivée des premiers au sein de l'organisation et lors de l'apprentissage des tâches concrètes à effectuer.

C'est [Diane] qui faisait partie des anciennes qui m'accueillait et me montrait les choses. Et [Diane] elle était dans le principe que jamais rien dire à ceux qui sont au-dessus de nous. Il faut vraiment passer comme si on était des ombres. On s'occupe de nous, on règle le problème entre nous, mais jamais on va aller dire, il y a un problème et qu'est-ce qu'on fait pour ci, qu'est-ce qu'on fait pour ça. Il ne fallait jamais rien dire à [Anne]. Mais ça, ce n'était pas qu'elle. Le principe, ici, c'est qu'il ne faut jamais rien dire aux autres, donc on ne peut rien demander, on s'arrange.

Lors de la période d'observation, ces rudiments de comportement continuaient d'être également enseignés aux nouvelles recrues au travers de commentaires qui permettent de comprendre la marche à suivre en cas de difficulté. En particulier le fait que, en cas de difficulté, les agents recourent en priorité aux conseils d'autres agents avant d'en référer à l'encadrement.

Concert de musique classique. Géraldine revient dans le hall et s'adressant à Claire assise sur une des marches du perron devant Damien récemment recruté : « Il n'y a pas d'encarts? » Claire : « Je ne sais pas ! ». Géraldine : « Comme d'habitude, y a jamais personne pour nous passer l'info. Il va encore falloir qu'on se démerde ! Bon, je vais voir [Jacques] à la loc. »

*Propos en situation, 8 mai 2001*

Au sein d'une organisation où les tâches ne sont pas spécifiquement bien définies, l'existence d'une culture spécifique à un groupe et marquée par des valeurs et des modalités de résolution

de conflits qui lui sont propres est à rapprocher de ce que la sociologie du travail dans l'industrie tend à appeler « la culture d'atelier ». Comme le montre Françoise Piotet à propos de la répartition des tâches entre serveurs et cuisiniers au sein d'un *fast-food*, si le groupe sujet à des tensions est désuni, une partie des travailleurs ne peut se maintenir<sup>547</sup>.

L'absence d'enjeux réels, l'existence d'une répartition des tâches fondée sur l'ancienneté et l'acquisition de certaines compétences afin que tous puissent progressivement prendre en charge l'intégralité des tâches, le recours à une péréquation entre des besoins financiers différents associée à une répartition équitable des dons entre placeurs a permis de supprimer une partie des motifs de conflits dans l'organisation du travail. Au travers d'un processus d'apprentissage auprès d'un membre plus ancien, les nouveaux agents de première ligne acquièrent également une certaine culture du travail fondée sur l'autogestion. Le contrôle des tâches se répartit entre des membres de l'organisation qui, en prenant part aux tâches de traitement du public, soulagent les agents de première ligne mais de plus en plus, également au travers de la censure exercée par des cadres moins ou pas du tout habiles dans le traitement des flux de spectateurs. Dans ce contexte, l'erreur est définie comme étant le fait d'attirer l'attention de l'encadrement sur le personnel de première ligne en portant atteinte à l'image de personnel « responsable » qui correspond à l'idée d'agents disponibles, compétents et autogérés. Afin de minimiser les sanctions hiérarchiques et la dépréciation globale du groupe par l'encadrement, les erreurs commises font l'objet d'une sanction organisée par l'équipe. Pour reprendre les termes de M. Burawoy, la culture spécifique des placeurs organise le déplacement du conflit d'un plan vertical (Administrateur / Administratrice adjointe vers agent subalterne) vers un plan horizontal (d'agent à agent)<sup>548</sup>.

Une fois les tâches réparties, les membres du personnel de première ligne doivent les mener à bien. Dans une relation de service, ceci implique de traiter un public. Voyons, à présent quelles sont les modalités de ce traitement.

---

<sup>547</sup> L'auteur souligne également l'incapacité de l'encadrement à concevoir le travail de service comme pouvant conduire à une qualification. In PIOTET, F., « Qualifiés Fast-food », *Projet*, N°218, 1989.

<sup>548</sup> Dans son ouvrage sur l'étude de la participation des employés au processus de production d'une usine, l'auteur voit dans la substitution du conflit hiérarchique par le conflit latéral et la concurrence entre employés un des schèmes dominant de la dispersion du conflit dans les ateliers d'usine. BURAWOY, M., *Manufacturing Consent*, *op. cit.*, p. 67.

## **IV. Le traitement du public**

Dans tous les métiers de service où le travailleur est en contact avec un individu et interagit, il y a une forme de relation de statut. Par exemple, lorsqu'un client et un vendeur se rencontrent, chacun est amené à porter sur l'autre des jugements par lesquels il établit momentanément la catégorie de statut de l'autre. Cette attribution provisoire de statut permet à chacun de se faire une idée sommaire de la façon d'agir vis-à-vis de l'autre, ainsi que de la manière dont l'autre agit va agir à son égard. S'ils se rencontrent à nouveau, les jugements initiaux influenceront fortement la modalité des interactions ultérieures. Si une grande distance sociale les sépare, elles peuvent continuer à entretenir durant des années des relations presque uniquement formelles de vendeur à client. Ou bien leurs jugements sur les statuts respectifs peuvent être tels que les barrières de statut s'effacent progressivement.

Ray GOLD<sup>549</sup>

La spécificité du travail des agents de première ligne est qu'ils sont placés devant un flux de clients qu'ils doivent gérer. En effet, caissiers, placeurs et serveurs doivent traiter un ensemble de clients. Cela se fait dans un environnement spécifique qui contraint les relations. Mais surtout, ces relations sont également influencées par les jugements que chacune des parties porte sur l'autre et la manière dont elles essaient d'agir les unes sur les autres.

### **A. Les contextes d'interaction**

Comme nous l'avons vu, le personnel de première ligne est persuadé que « l'atmosphère sympathique » qui règne au Théâtre des Bouffes du Nord est intimement liée à la prégnance d'une architecture et d'une décoration dépourvues de la solennité rigide qu'impose un lourd décorum dans l'organisation des relations. Il est cependant peu probable que l'agencement des dispositifs fixes soit le moteur principal du type d'interactions qui s'établissent au sein du TBN. Comme l'a souligné William Foote Whyte dans la conclusion de son étude des restaurants américains, « la structure formelle d'une entreprise ne détermine pas les modalités

---

<sup>549</sup> GOLD, R., « Janitors versus Tenants : A Status-Income Dilemma », *American Journal of Sociology*, LVII, N°5, March 1952, pp. 486-493.

des relations entre individus ». L'auteur souligne en revanche l'importance de la longueur de la hiérarchie, la division en unités de service et le flux de travail<sup>550</sup>. La notion de flux de public constitue l'un des principaux critères mis en exergue par les nombreux auteurs qui se sont penchés sur la relation de service agissant sur le type d'interaction qui y prend place. De ce point de vue, les relations de service où les agents ont à traiter un flux important de « clients successifs après un temps d'attente au sein d'une file régie par le principe du premier arrivé – premier servi » et ou « les clients ne sont pas triés »<sup>551</sup> tels que celles qui existent à La Poste, dans les *fast-food* ou dans les services d'urgence des hôpitaux<sup>552</sup> s'opposent aux services dispensés sur rendez-vous à des individus présélectionnés en fonction de critères spécifiques. La durée de l'interaction est également un élément fondamental dans la définition du contexte d'interaction. Aux relations éphémères et flottantes entre le chauffeur de taxi et son client décrites par Fred Davis<sup>553</sup> peuvent s'opposer les interactions prolongées du patient avec son médecin traitant. C'est cet ensemble d'éléments que nous étudierons afin de déterminer les contraintes établies par les contextes d'interaction sur la relation de service entre le personnel de première ligne et le public du Théâtre des Bouffes du Nord.

Au Théâtre des Bouffes du Nord, alors que tous les membres du personnel de première ligne entretiennent des relations avec un flux d'individus, certains peuvent n'avoir que des relations fugaces avec les bénéficiaires de leurs services alors que d'autres ont des interactions plus prolongées et régulières ou connaissent les deux types d'interactions.

Pour ce qui est du personnel de location, l'accueil du public mélange à la fois interactions rapides et éphémères et relations suivies et plus longues. Les modalités d'interaction suivent un rythme spécifique dans des cadres différents imposés à la fois par le type de spectacle (pièce très, peu ou pas courue) et le moment de la journée où elles ont lieu (journée ou soirée). L'encadré ci-après présente les dispositifs fixes qui constituent une partie du contexte d'interaction dans lequel s'effectue le travail des caissiers.

---

<sup>550</sup> WHYTE, W., F., « the Social Structure of the Restaurant », *op. cit.*, p. 308.

<sup>551</sup> In JEANTET, A., « À votre service ! La relation de service comme rapport social », *op. cit.*, pp. 197-198.

<sup>552</sup> BROCHIER, C., « Des jeunes corvéables. L'organisation du travail et la gestion du personnel dans un *fast-food* », *op. cit.*, PENEFF, J., *L'hôpital en urgence*, *op. cit.*

<sup>553</sup> DAVIS, F., « The Cab-driver and His Fare : Aspects of a Fleeting Relationship », *op. cit.*



La façade extérieure du bureau de location est une grande baie vitrée. En octobre 2000, l'entrée se faisait, comme dans une boutique avec vitrine sur rue, par une porte en verre située dans l'un des angles. L'ensemble était équipé de stores à lamelles métalliques isolant ainsi le bureau des regards extérieurs. Le store de la porte était cassé et les caissiers pestaient à chaque fois qu'ils devaient le remonter le matin pour permettre l'accès au bureau. Le bureau était décrépî. Des câbles électriques pendaient à hauteur d'homme le long des murs. Deux affiches de spectacles venaient égayer la pièce. À l'été 2002 le bureau a été refait. L'accès se fait à présent par une porte en chêne massif de 2,50m de hauteur donnant dans le couloir qui dessert le bâtiment administratif du théâtre. Les murs ont été tendus de toile bistre et le sol est en béton ciré d'un rouge cramoisi. La pièce compte à présent trois bureaux équipés d'ordinateurs. Deux sont pourvus d'une imprimante de billetterie. Le bureau de location n'est pas un lieu destiné à l'attente puisque seules deux chaises – l'une pliante et l'autre type « bistrot » - sont mises à disposition du public pour qu'il s'assoie. Une chaise est ainsi disposée devant chacun des deux bureaux principaux, plaçant le client en face à face avec un caissier. Cela signifie qu'en période creuse, les spectateurs peuvent discuter avec le personnel mais qu'en période d'affluence, les clients ne peuvent prolonger leur présence au-delà de quelques brèves minutes. Depuis l'ouverture du théâtre, le « contrôle » se faisait derrière un comptoir en bois placé dans le petit hall d'entrée juste derrière la grande porte à battants donnant sur rue. À partir de la saison 2003 - 2004, le comptoir du « contrôle » a été placé dans la grande salle aménagée dans l'ancien magasin de farces et attrapes jouxtant la porte centrale d'accès à la salle de théâtre. Entièrement restauré, ce nouveau hall d'accueil ne comporte que deux bancs dans une vaste salle aux vitres biseautées style « nouille », aux boiseries grisées et pâtisseries d'un blanc mastic. Près de l'escalier en colimaçon, une porte à double battant donne sur l'ancien hall d'accès au théâtre. La salle de grandes proportions permet au public de circuler et d'être à l'abri des intempéries. La pression sur les membres du service de location est donc un peu moindre au comptoir que lorsque celui-ci se trouvait dans le petit hall d'entrée situé derrière la grande porte à battants et devant lequel se massait le public venant de l'extérieur.

À l'image d'un service peu onéreux parce que fournit dans un environnement spartiate, s'est substituée l'image d'un service plus élaboré (teintes sourdes et étudiées, mise en valeur des ornements originaux du bâtiment) mais non synonyme de luxe (absence de mobilier et d'éléments décoratifs). Aux côtés d'interactions éventuellement prolongées entre prestataire et bénéficiaire du service à l'intérieur du bureau de location (en face à face ou au téléphone), on observe de très brèves interactions lors de l'accueil téléphonique et lors du « contrôle ». Au café, le contact entre serveurs et clients se fait dans des plages horaires restreintes qui encadrent et comprennent la représentation. Le café –restaurant est de taille moyenne. Il peut

accueillir une cinquantaine de personnes assises ou au comptoir dans un décor assez sobre : murs peints de teinte saumon, chaises et tables « bistrot », grand comptoir recouvert de zinc et de trois peintures originales de Jacno pour des affiches de spectacle de Peter Brook. Le café connaît deux pics d'activité avant et après la représentation. Le type d'interaction est différent selon qu'il s'agit des spectateurs venus assister à un spectacle ou des acteurs et interprètes. En effet, les interactions avec les premiers sont rapides et rarement renouvelées dans le temps. C'est ce que souligne Régis.

Ce ne sont pas des gens qui reviennent. Ils ne sont pas du coin, ce sont ou des parisiens ou des gens de la banlieue. Il n'y a pas, comme dans les autres cafés, les gens qui viennent tous les jours prendre une bière ou jouer au flipper. Là, c'est pas le cas. Là, les gens ne viennent que pour le spectacle. Donc, il y a des gens qu'on reconnaît d'un spectacle à l'autre. Il y a vraiment des gens très habitués. De temps en temps, il y a des gens avec qui on a discuté un peu plus et qu'on revoit... Mais, c'est très exceptionnel comme façon de garder le contact.

Cette absence de convivialité avec la clientèle constituée par le public s'explique aussi par la prégnance des interactions entre les membres du personnel du café et les autres personnes travaillant aux Bouffes du Nord. Lorsqu'il est ouvert au public, le café accueille également toujours un petit nombre de membres de l'organisation ayant fini leurs tâches et désireux de se restaurer ou simplement de partager un moment avec d'autres membres du personnel. Avant la représentation, on peut donc voir placeurs, techniciens, caissiers et acteurs fréquenter le café. Les placeurs viennent rapidement prendre un café ou un sandwich avant le début de leur service. Une fois, la mise en place, les réglages et contrôles effectués, les techniciens viennent prendre leur repas aux côtés des acteurs. Bien qu'ils partagent parfois la même table, chacun rejoint plutôt un groupe de pairs. Les caissiers, quant à eux ne viennent qu'une fois la caisse du « contrôle » fermée et vérifiée et fréquentent donc plutôt le café lorsque celui-ci est vide de spectateurs. Tous peuvent se retrouver après le spectacle pour prendre un verre au comptoir. Leur présence en groupe, à l'angle du comptoir, permet à Régis de maintenir des interactions constantes avec le reste de ces collègues tout en menant à bien ses tâches auprès des clients. Elle focalise également les interactions de convivialité, Régis ne maintenant que des interactions plus formelles avec la clientèle de spectateurs.

Les interactions entre placeurs et spectateurs se déroulent en différents points d'accès aux bancs d'où le public pourra assister au spectacle : porte d'accès au couloir de desserte de la salle, parterre, corbeille et balcon au moment où le public entre dans la salle (soit 45 minutes)

et en sort (soit à peine 10 minutes). Dans ces conditions de flux massifs, les relations sont rapides et fugaces. On peut donc dire que du fait de la contrainte de durée, les placeurs ne peuvent avoir qu'une relation éphémère avec les bénéficiaires du service de placement, alors que caissiers et serveurs sont à même de construire une relation à la fois renouvelable et plus prolongée avec certains clients. Toutefois, et avant même que le public ne soit traité par les dispensateurs d'un service, ceux-ci procèdent comme dirait Julius Roth « à une évaluation morale de la clientèle »<sup>554</sup>. C'est ce que nous allons voir, à présent.

## **B. La définition du public comme préalable au traitement**

À l'image du personnel du service des urgences de l'hôpital décrit par Roth, l'évaluation de la clientèle à laquelle procède le personnel de première ligne du Théâtre des Bouffes du Nord dans sa relation de service est le résultat d'une relation réciproque entre les attributs du client et les catégories établies par le personnel. Celles-ci sont fondées sur des critères de valeur sociale en vigueur dans l'ensemble de la société et la façon dont le personnel de première ligne conçoit le rôle qu'il doit tenir. Ainsi, le personnel de première ligne évalue les spectateurs en termes de comportement vis-à-vis du service offert.

Les journées gratuites pour le quartier continuent. Jacques dispose des affichettes chez les commerçants du quartier. Les habitants doivent retirer leurs invitations auprès du bureau de location. Il y a des affichettes informatives faites par l'administration mais pas de publicité dans la presse. Jacques rajoute : « Après c'est la ruée. Il y en a qui sont sympas et d'autre pour qui c'est un dû ».

*Propos en situation, 4 octobre 2000*

Jacques fait implicitement référence au fait que cette situation soit exceptionnelle car le théâtre est un service payant et réservé à un nombre restreint de personnes. Bien que l'un des critères limitant l'accès au théâtre soit, ici, modifié à savoir, l'abandon du paiement, le personnel est, toutefois, tenu de restreindre la quantité de public autorisé à bénéficier du service en fonction

du nombre de places existantes. Par ce jugement, Jacques indique que certains membres du public oublient ou feignent d'oublier que l'accès au service que représente la représentation

---

<sup>554</sup> ROTH, J., A., « Some Contingencies of the Moral Evaluation and Control of Clientele : The Case of the Hospital Emergency Service », *op. cit.*, pp. 839-857.

théâtrale est d'ordinaire limité et donc formulent une demande « illégitime »<sup>555</sup>. Les spectateurs doivent donc respecter un ensemble de codes concernant leur attitude à l'égard du service et adapter leur comportement à la situation. Le principe étant que ceux-ci gardent leur calme et se montrent respectueux des caissiers même dans les situations d'afflux massif et d'incapacité du personnel à satisfaire les demandes.

*Le Costume*, 19h30. Les placeurs préparent les programmes qu'ils distribueront ensuite aux spectateurs. Pour les spectacles de Peter Brook, il existe 69 numéros d'attente, dont près d'une vingtaine de coussins qui permettent d'attribuer des places aux personnes qui sollicitent une place juste avant la représentation. Jacques arrive avec la caisse, il se plaint du nombre de personnes qui se sont ruées sur lui la veille en se montrant agressives. Tout en classant les billets Jérôme ajoute que certains spectateurs n'ont aucune retenue et son prêt à tout pour obtenir une place. Jacques rajoute, à mon intention « j'en ai marre de la brookmania ».

*Notes d'observation, 19 janvier 2000*

La notoriété des spectacles de Peter Brook engendre un afflux très important de personnes n'ayant pu obtenir de place avant le début de la représentation (jusqu'à 80 certains soirs) qui exercent une pression sur les caissiers afin d'accéder au spectacle. Ils sont encouragés à insister, car devant l'abondance de spectateurs, il n'est pas rare que la direction prenne la décision de rajouter des chaises dans les allées en plus de la vingtaine de coussins vendus chaque soir à ce public supplémentaire. Cette pression insistante représenta une surcharge de travail pour les caissiers qui doivent veiller à toujours garder en tête la jauge au fur et à mesure de son évolution. Elle constitue surtout une tension forte car bon nombre de spectateurs ayant attendu de longues heures devant les portes du théâtre prennent les caissiers pour cible de leur mécontentement. Parce que genre de comportement indique que les spectateurs nient totalement la contrainte peu compressible du nombre de places limitées, leur demande devient illégitime. Les caissiers derniers en viennent donc à considérer l'ensemble du public de Brook comme étant de mauvais clients. L'évaluation des bénéficiaires d'un service par les prestataires en termes de comportement conduit également Régis, responsable du café, à établir un classement entre clients « méritants » et clients « non méritants »<sup>556</sup>.

---

<sup>555</sup> Ce terme, ainsi que celui de demande illégitime, renvoie aux classifications établies par Julius Roth et définies précédemment.

<sup>556</sup> Toujours au sens de Roth, comme défini plus haut.

Le spectacle de Peter Brook *Ta main dans la mienne* attire beaucoup de monde. Izabela est au café et discute avec Régis : « Là, moi, je suis content. Fini tous ces pimpins [Les Têtes Raides]. Là, on retrouve l'esprit Brook même s'il n'y a pas tout la troupe. Tu vois, Piccoli, il vient vers 6-7 heures prendre un thé. Non, c'est bien quoi. Ludmila, on la voit pas beaucoup. Elle a été un peu malade et puis en plus, elle doit être un peu agoraphobe. La foule, c'est pas son truc.

*Notes d'observation 25 novembre 2003.*

Pour lui, les meilleurs clients sont les acteurs qui ont l'habitude de jouer dans un spectacle du metteur en scène et directeur artistique du Théâtre des Bouffes du Nord car il se sent honoré de leur présence avant le spectacle et a la possibilité d'entretenir une forme de convivialité avec eux à un moment où les spectateurs n'ont pas encore accès au café. Viennent ensuite les auditeurs de concert qui lui montrent une forme de respect en ne négociant pas les prix et en ne montrant pas de signes ostensibles d'insatisfaction par rapport au service. Le public le moins apprécié de Régis est en revanche constitué par les spectateurs des spectacles de Peter Brook qui, parce qu'ils se sentent chez eux critiquent le service ou cherchent à s'en passer. Tout aussi dénigrés que ces spectateurs sont les artistes invités qui s'approprient un peu trop vite les lieux niant par là même le rôle de responsable du café qu'occupe Régis<sup>557</sup>.

Le personnel de première ligne ne procède pas seulement à une catégorisation du public en termes de comportement. Il évalue également celui-ci en termes de moyens. Comme on l'a vu dans l'exemple fourni par Jacques et concernant le public invité aux séances gratuites, l'évaluation du public quant à leur attitude sous-tend également que certaines de ces personnes n'ont pas l'habitude d'aller au théâtre par manque de moyens et qu'elles voient là une occasion à ne pas manquer. Les placeurs établissent eux aussi un rapprochement entre comportement et moyens. Le terme « populaire » est ainsi celui qu'ils utilisent pour qualifier le public de Fellag. Quand on leur demande en quoi ils voient qu'ils sont d'un milieu « populaire », les placeurs fondent leur catégorisation sur des comportements révélateurs du fait que ces spectateurs ne soient pas accoutumés à fréquenter des théâtres : « Ils parlent fort », « ils bougent tout le temps », « ils s'habillent pour venir au théâtre ». Ce type de public n'est pas très apprécié des placeurs car, comme le public scolaire, il lui donne beaucoup de travail. En effet, les déplacements constants contraignent les ouvriers à résoudre des litiges entre des personnes dont la place est occupée par d'autres et rend difficile l'évaluation des

---

<sup>557</sup> Après leurs représentations des Têtes Raides, les membres du groupe avaient pris l'habitude de rester au café bien au-delà des heures d'ouverture. Les premiers soirs, ils se servaient eux-mêmes en boissons diverses ce qui avait contraint Régis à mettre les bouteilles sous clef.

emplacements libres nécessaire au « serrage ». Ces spectateurs ne sont pas non plus très appréciés des caissiers qui se plaignent d'être obligés de les renseigner plusieurs fois avant qu'ils ne prennent la décision d'acheter une place. Laure dit ainsi : « Ils viennent, ils repartent. Ils posent plein de question et pensent qu'ils vont pouvoir négocier les prix. »

La définition du public en termes de moyens est encore plus marquée chez Izabela, caissière en chef qui se fonde sur sa longue expérience de la location de places dans ce théâtre.

Izabela mentionne que lorsque Lissner était venu la voir pour l'augmentation des tarifs, elle lui avait répondu qu'elle pensait que cela ne poserait pas de problème pour Hamlet (tarifs à 180, 140 et 100 FRF<sup>558</sup>) parce que « Hamlet c'est Brook et [que] tout sera de toute façon vendu » mais qu'il fallait des tarifs de groupe.

*Propos en situation, 12 octobre 2000*

Le jugement d'Izabela vient d'ailleurs confirmer l'évaluation qu'en fait le directeur artistique et qui fonde une partie de sa politique.

Izabela : les prix n'ont pas trop augmenté. Peter Brook me demande souvent : « Est-ce que ce n'est pas trop cher ? » Il tient à ce qu'il y ait des places à 50 FRF. Et ça, tu vois, les matinées et tout c'est à 8 €. Je lui ai dit que quand on voit qu'au Châtelet les gens paient 800 FRF (121,96€) alors que nous c'est au maximum 160 FRF (24,39€). Et puis ils sont même pas mieux traités.

Notes d'observation 25 novembre 2003.

Bien que l'évaluation du public en termes de moyens soit un procédé commun à tous les membres du personnel de première ligne, serveurs et placeurs y recourent, cependant, en insistant sur des aspects distincts de ce critère. À la question de savoir si les relations avec le public de concert classique ne sont pas trop difficiles, Régis, responsable du café, répond :

Non ! C'est pas un public qui discute les prix, par exemple.

[Qu'est-ce que c'est pour toi un public difficile ?]

Des gens qui entrent, qui s'installent et qui attendent que tu viennes les servir. Qui s'impatientent, s'étonnent que tu n'aies pas telle ou telle chose et te demandent pourquoi..

---

<sup>558</sup> Soit respectivement : 27,44 €, 21,34 € et 15,24 €.

[C'est plutôt le public de quel type de spectacle ?]

Le public habituel, le public de Brook. Le type qui entre, qui dit pas bonjour et qui s'assoit. Là, on va le voir pour lui dire qu'il ne peut pas se mettre là, parce qu'il est tout seul et que c'est une table de six et qu'il faut qu'il aille se mettre là-bas. Une femme qui te demande si on a des bouteilles à emporter et qui ne comprend pas que tu n'en aies pas. Il faut les éduquer. Et dans les moments où on est fatigué parce qu'on a une grosse charge de travail et que la susceptibilité est à fleur de peau, alors là, c'est un retour de balle immédiat. Grosjean ou Enquist, ça fait mal. Serge, le directeur technique arrivé entre temps acquiesce. Là, on a l'impression que c'est un public plus aisé. Plus éduqué socialement.

*Notes d'observation, 2 décembre 2001.*

C'est parmi les placeurs que le critère financier joue le rôle le plus important, car ceux-ci sont tributaires des moyens du public pour une partie de leur rétribution. C'est que nous allons voir, à présent.

### **Les pourboires comme élément de catégorisation du public**

Nous l'avons vu, aux yeux des placeurs l'entente qui règne au sein de leur équipe et l'absence de véritables conflits dans l'organisation du travail se justifient du fait de la non-existence d'enjeux réels dans l'accomplissement de leurs tâches. Pour les plus anciens, une donnée officieuse justifie doublement cette assertion, il s'agit de la redistribution équitable des gains provenant des pourboires. Compte tenu du caractère « aléatoire, délétère, non répétitif, dépourvu de caractéristiques favorisant l'intégration sociale et conduisant à une relation contraignante<sup>559</sup> » que l'on peut associer à la relation existant entre les placeurs et le public mais aussi du fait de la politique en vigueur au Théâtre des Bouffes du Nord à l'égard des pourboires, la prégnance d'une telle donnée mérite d'être analysée. Tout en étant indubitablement fondée sur le hasard de rencontres extrêmement brèves, la relation entre l'ouvreur ou l'ouvreuse et le spectateur est moins aléatoire que ne l'est celle entre le chauffeur de taxi et son client. En effet, outre le fait que tout théâtre cherche à se constituer un public fidèle et que celui-ci peut finir par reconnaître les placeuses et placeurs qui restent en poste, ceux-ci sont également à même d'avoir des liens privilégiés avec certains spectateurs

---

<sup>559</sup> Je reprends ici, les termes utilisées par Fred Davis pour qualifier la relation entre le chauffeur de taxi et son client : « The relationship between the big-city cabdriver and his fare is random, fleeting, unrenowable, and devoid of socially integrative features conducive to constraint ». In DAVIS, F., "The Cabdriver and his Fare : facts of a fleeting relationship", *op. cit.* p. 158.

lorsqu'il s'agit d'amis ou de parents à qui ils ont conseillé le spectacle. Par ailleurs, cette relation s'établit dans un contexte défini selon certains paramètres qui imposent une présélection dans le type de personnes auxquels les ouvriers sont susceptibles d'avoir affaire. Ces paramètres sont, le lieu, le type de spectacle et les acteurs présents (musiciens ou comédiens). Au Théâtre des Bouffes du Nord, les pourboires sont officiellement interdits, au motif que, bien que l'édifice soit privé, le théâtre bénéficie d'une subvention publique au travers de la compagnie qui l'anime (le Centre International de Création Théâtrale) et qu'il vise un large public qui n'est donc pas forcément argenté. Cette politique, établie dès l'ouverture du théâtre, associait des prix de places peu élevés à l'absence de sollicitation financière complémentaire (pas de vestiaire et des programmes gratuits). Cela fait directement référence aux pratiques en vigueur dans le monde du théâtre français où l'attitude à l'égard des pourboires est très différente selon les catégories de théâtres. Dans les théâtres privés, les pourboires sont un élément fondamental de la rémunération des placeurs au point que dans cette catégorie de théâtres les ouvriers ne sont pas rémunérés par l'Administration. Les placeurs sont directement et uniquement rétribués pour les tâches effectuées par les dons en liquide des spectateurs. Les ouvriers paient eux-mêmes leurs charges sociales à partir des pourboires qu'ils ont reçus. La dépendance à l'égard des dons du public est totale. La subsistance des ouvriers repose donc sur la connaissance, par le public, de ce mode de fonctionnement et sur la volonté des spectateurs à remplir ce rôle de soutien financier. La rémunération des ouvriers dépend également de leur capacité à maintenir vivace le fonctionnement de ce principe. Dans ce type d'organisation, l'ouvrier a donc la charge de veiller à ce que les usages conventionnels qui doivent assurer sa subsistance soient transmis. Dans la mesure où aucun affichage à l'attention du public ne stipule que le revenu des ouvriers repose sur le bon vouloir du public, il faut que ceux-ci veillent à rappeler aux spectateurs le rôle qu'ils ont à jouer dans la rétribution des tâches de placement qu'ils effectuent de manière à perpétuer l'habitude des pourboires. Afin de s'assurer d'un revenu, les ouvriers sont donc amenés d'eux-mêmes à solliciter les spectateurs. Ils sont également poussés à le faire par leurs employeurs qui se déchargent ainsi à la fois de la charge financière que représente le paiement de ces tâches et de la charge morale d'en garantir la rétribution effective.

Comme dans tous les métiers où les pourboires constituent une partie de la rémunération réelle (chauffeurs de taxi, coiffeurs), les placeurs construisent une typologie des comportements du public en terme de pourboires selon certains un premier critère de base. Contrairement aux chauffeurs de taxi étudiés par Davis, les ouvriers n'établissent pas une



dichotomie entre habitués et non-habitués<sup>560</sup> des théâtres car ils considèrent qu'ils travaillent dans une salle de spectacle presque exclusivement fréquentée par un public d'habitués. Pour les placeurs du Théâtre des Bouffes du Nord, l'élément premier de catégorisation est le genre de spectacle. À chaque genre correspond un type de comportement du public en matière de volume des dons. L'opposition entre un public « mondain » de théâtre et un public « initié » de concert constitue la première catégorie qui rallie tous les placeurs. C'est ce que fait ressortir Géraldine qui travaille aux Bouffes du Nord depuis la première du spectacle de Peter Brook, *Le Costume* en illustrant son assertion de preuves quantitatives.

18h00. Géraldine, est seule dans le hall. Elle s'installe pour lire. « Le public de Brook est différent du public des concerts. Pour les concerts, on a des mélomanes, des gens qui s'y connaissent. Les pièces de Brook, c'est plus des gens qui doivent venir voir la pièce parce que c'est un événement culturel. C'est plein de couples homos. Un public cultivé. Le public [de Brook] donne 5 à 10 FRF [soit de 0,76 € à 1,52 €] de pourboire. Ils demandent si c'est autorisé. Je réponds que c'est toléré. En moyenne on a 30 à 40 FRF [de 4,57 € à 6,10 €] par soir. Pour *Le Costume*, parfois, 70 à 80 [de 10,67 € à 12,20 €]. On se les partage ce qui fait qu'il n'y a pas de concurrence entre ceux qui savent s'y prendre, ceux qui sont un peu fatigués etc. C'est un véritable échange commercial. Là, comme on a pas assez de programmes, on ne peut en donner qu'un par personne. Donc les gens quand ils donnent de l'argent, ils s'attendent à recevoir quelque chose en échange. C'est très basique. Il faut leur dire que c'est gratuit et que s'il en reste on leur en apportera un ».

*Propos en situation, 2 décembre 2001*

Cette distinction de base s'appuie sur une justification d'ordre institutionnel. Les ouvreurs étendent ici leur connaissance de l'organisation française des salles de spectacles aux pratiques des spectateurs. À leurs yeux, le public de théâtre est habitué à fréquenter des salles subventionnées où les ouvreurs ne sont pas payés grâce aux pourboires alors que le public des concerts fréquente, quant à lui, des salles du secteur privé où l'usage est que les spectateurs « laissent une pièce à l'ouvreuse ». Claire et Sabine partagent l'analyse de Sylvie, qui n'est pas comédienne.

Sylvie fait la porte. « J'aime bien ». Nous parlons des pourboires pour les spectacles de Brook. « C'est peu car les personnes savent qu'elles sont dans un théâtre

---

<sup>560</sup> Fred Davis souligne que dans leur catégorisation de la clientèle, les chauffeurs de taxi opposent les personnes ayant régulièrement recours au taxi comme moyen de transport privilégié, les usagers habituels et ceux qui n'y ont recours qu'en cas d'urgence ou de situation particulière, les non-usagers. Ces derniers étant fort méprisés. In *Idem*, DAVIS, F., *op. cit.* pp. 161-162.

subventionné et que donc les ouvriers ont un salaire. Dans les théâtres privés, les ouvriers dépendent des pourboires pour leurs salaires. Ils reversent une partie à l'employeur pour qu'il paie les charges patronales de sécu. Pour les ouvriers comédiens, le travail est déclaré sous forme de cachets ce qui permet d'atteindre le quota horaire des Assedics »<sup>561</sup>.

*Propos en situation, 6 janvier 2001*

Toutefois, plutôt que d'une connaissance du statut de la salle des Bouffes du Nord, il conviendrait de parler de pratiques culturelles. Compte tenu de l'abondance des salles de théâtre subventionnées, les spectateurs de théâtre sont effectivement plus à même de fréquenter ce type de salle que le public de concerts. Le nombre de salles de concert bénéficiant d'une subvention de l'Etat étant proportionnellement inférieur au nombre de salles de théâtre subventionnées. Ainsi, lorsque des personnes montrent qu'elles ne sont pas habituées aux Bouffes du Nord et que leurs dons sont supérieurs à ceux effectués d'ordinaire pour un spectacle de théâtre, on peut en déduire qu'elles sont coutumières des salles de spectacle privé (théâtre ou musique).

Gérald pense que le public est plus « pointu » pour les concerts. « Pour Fellag, il y avait beaucoup de familles, parents, enfants, oncles tantes. Ils étaient bruyants, se déplaçaient beaucoup, trop. C'était pas facile pour Fellag mais je restais droit dans son truc. Je me souviens que le public de Régine aussi était très particulier. C'était des noctambules, des fêtards. Il a donné de gros pourboires, comme le public populaire de Fellag. C'est dû aussi au types de salles qu'ils fréquentent. C'est plutôt des gens qui vont dans des salles privées où les places sont chères. »

*Propos en situation, 11 Avril 2001.*

À cette division en deux catégories « théâtre » et « musique », s'ajoutent des modulations qui permettent de distinguer des subdivisions et de dresser une sorte de hiérarchie des gains en fonction des types de spectacles. Les ouvriers classent également les comportements des

---

<sup>561</sup> Il convient de préciser que Sylvie fait ici, une fausse assertion. Les heures de placement ne peuvent légalement être déclarées comme cachets. Le cachet se définissant comme « la contrepartie en espèces de la prestation de l'artiste lors de son passage en public, lors du tournage d'un film ou d'une séance d'enregistrement. Il est donc lié à la présence physique de l'artiste et correspond à la rémunération d'une représentation ou d'une répétition. Le cachet est un mode de paiement forfaitaire du temps de travail passé à la réalisation de la prestation déterminée. (...) Le paiement des cachets est réservé aux artistes du spectacle tels que ceux énumérés à l'article L. 762-1 du Code du travail : notamment l'artiste lyrique, l'artiste dramatique, l'artiste chorégraphique, l'artiste de variété, le musicien, le chansonnier, l'artiste de complément, le chef d'orchestre, l'arrangeur orchestrateur et pour l'exécution matérielle de sa conception artistique, le metteur en scène. » In *Guide-Annuaire du spectacle vivant 2002-2003*, Centre national du Théâtre, Paris, 2003, pp. 217-218.

spectateurs en tenant compte de genres à chaque catégorie. Les tragédies rapportant moins que les comédies, par exemple. Ainsi, pour *La Mort de Krishna* mis en scène et interprété par Raoul Chénabi, chaque placeur recevait au final 1€ par représentation. Lors du spectacle *The Tragedy of Hamlet* mis en scène par Peter Brook, les spectateurs donnaient de 1 à 2€, ce qui rapportait, en moyenne 6€ par ouvreur et par représentation après répartition. Une comédie tragique comme *Le Costume* qui a permis à chaque placeur de recueillir près de 10€ est vue comme une exception.

Bien que les placeurs considèrent généralement le public de concert comme étant plus généreux, ils distinguent les concerts classiques des tours de chant encore plus propices aux larges dons. Les concerts de Claude Nougaro ont ainsi permis aux ouvreurs de repartir avec un gain d'environ 10€ chacun alors qu'un concert du quatuor Prazak rapportait 8€ en moyenne.

Enfin, les ouvreurs retiennent un troisième paramètre qui vient complexifier leur typologie des comportements des spectateurs. Il s'agit de données sociales. Même si tous n'analysent pas ces données de la même façon, les ouvreurs ont une vision du public en termes de moyens financiers. Si le terme de « public bourgeois » revient fréquemment pour parler du public des spectacles de Peter Brook, il n'est toutefois jamais explicitement associé à un comportement à l'égard des pourboires. En revanche, on l'a vu, le public qualifié par les ouvreurs de « public populaire » est reconnu pour sa générosité. La caractéristique économique du pouvoir d'achat n'est explicitement utilisée que par Victor pour justifier de l'écart entre les dons effectués par le public des concerts et ceux effectués par le public de théâtre.

À plus d'un titre, on peut donc dire, que pour le personnel de première ligne, les spectateurs des spectacles de Peter Brook ne constituent pas les meilleurs clients. Comme pour le personnel de renfort, le public le plus apprécié par ces agents est celui qui ne leur donne pas de travail supplémentaire, qui respecte les conventions d'usage et une certaine distance respectueuse à l'égard des prestataires de service et qui sait se montrer généreux. À l'exception de Régis qui considère les acteurs de Peter Brook comme les clients les plus méritants, le personnel de première ligne estime que les meilleurs clients sont le public de concert classique parce qu'il est à la fois respectueux et généreux. Mérite et légitimité des clients sont intimement liés. L'évaluation des bénéficiaires du service à laquelle les membres du personnel de première ligne procèdent constitue un élément contraignant des relations de service en ce qu'elle interfère en permanence avec les attributs des clients.

### **C. Relations contrôlées et relations cultivées**

Comme l'a suggéré Howard Becker au travers de son étude des musiciens de danse, les relations de service sont régulièrement marquées par la volonté du prestataire de contrôler l'interaction<sup>562</sup>. Cette volonté provient de la dissymétrie contextuelle entre les pouvoirs de chacune des parties engagées dans la relation de service. Le prestataire n'exerçant souvent qu'un faible contrôle du fait qu'il obéisse à des prescriptions de la part de l'encadrement, qu'il ait à traiter des flux dont il ne maîtrise pas les quantités et qu'il soit tributaire de la volonté du client de recourir à son service pour exercer son métier. Comme nous avons pu le voir à travers l'exposition des contextes d'interaction, les activités ne se déroulent pas toutes dans les mêmes situations (relations fugaces et non renouvelables ou prolongées et répétées). Face à chacun de ces contextes, les membres du personnel de première ligne développent des stratégies différentes de contrôle du public allant de la simple maîtrise des flux à l'entretien de relations personnalisées.

#### **a. Les placeurs et la maîtrise du public**

Bien que l'entrée des spectateurs dans le théâtre se fasse par étapes, la disposition des lieux permet au public d'être très vite dans la salle. Autrefois, une fois passée la porte bâtarde qui donne sur le terre-plein extérieur le public se trouvait dans le hall du théâtre. Aujourd'hui, les spectateurs franchissent trois portes, dont deux avec vérification des billets. Dès lors, seuls les spectateurs qui ne sont pas encore munis de billets (soit parce qu'ils ont seulement réservé et doivent encore payer, soit parce que les billets ont été payés mais non retirés, soit encore parce qu'ils sont invités et ne sont pas porteurs de billets), doivent se présenter au guichet situé dans le hall où se tiennent des caissiers qui répondent à leurs demandes. Les autres spectateurs peuvent quant à eux, présenter leurs billets à l'ouvreuse qui se tient devant la porte d'accès au couloir circulaire de desserte de la salle. Ceux qui sont en parterre n'ont plus qu'à franchir une des deux portes d'accès à la salle, les autres, doivent gravir une à deux volées de marches pour parvenir respectivement en corbeille ou en balcon. Lorsque le public commence à entrer, les ouvreuses se trouvent déjà dans la salle. Souvent, ils s'assoient sur les

---

<sup>562</sup> BECKER, H., S., *Outsiders, Études de sociologie de la déviance*, Éd. A.-M. Métaillé, Paris 1985, (1963), pp. 103-125.

emplacements réservés au public en attendant l'arrivée du public. Les placeurs chargés du parterre entrent les premiers. Ceux qui s'occupent des étages montent un peu plus tard car ils préfèrent passer un peu plus de temps à échanger avec les autres ouvreurs car une fois le public entré, ils ne pourront plus s'adonner à ces conversations conviviales. Parlant du public, Eulalie, une jeune placeuse très récemment recrutée, dit ainsi :

Ils mettent toujours beaucoup de temps à monter et après t'attends tout seul, là-haut, à rien faire, c'est pénible.

*Propos en situation, Eulalie, 11 mai 2002*

Lors de cette phase de placement, le public est censé attendre que l'ouvreur vienne s'occuper de lui. Il ne doit pas chercher seul son emplacement ni être placé dans une situation qui l'obligerait à trouver lui-même sa place car cela remettrait en question le rôle même de l'ouvreur. Tout en satisfaisant les exigences de la régulation des flux de spectateurs, le placeur doit donc aussi faire participer le public afin de garder le contrôle de l'interaction.

Ainsi, la plupart des spectateurs attendent d'être placés et les quelques uns qui essaient de trouver leur emplacement par eux mêmes sont assez vite découragés par l'absence de marquage sur les rangées. Seuls les nombres apparaissent, laissant ainsi les spectateurs assez dépourvus. Toutefois, l'attente des spectateurs ne doit pas être trop longue car, d'une part, elle créerait un encombrement de personnes à l'entrée de la salle et, d'autre part susciterait l'insatisfaction du public. Dans les quelques minutes qui suivent l'ouverture des portes, la gestion des flux de spectateurs est généralement très aisée car le public arrive par tout petits groupes et de façon étalée dans le temps. La tâche des ouvreurs devient, en revanche, bien plus ardue dans les dix à cinq minutes qui précèdent l'heure officielle de début du spectacle. Chaque placeur à sa façon de canaliser un public qui arrive alors massivement, surtout en semaine<sup>563</sup>. Quelles qu'elles soient, toutes ces méthodes ont pour résultat de satisfaire les contraintes du placement en minimisant les déplacements et en réduisant les risques d'autoplacement de la part des spectateurs qui conduiraient inévitablement à des conflits avec les autres spectateurs. Ainsi Damien organise l'attente en spécifiant aux personnes qui suivent immédiatement celles dont il est en train de s'occuper: « Je suis à vous dans un instant ». Victor, apprenti comédien travaillant au TBN depuis 1995, s'arrange pour que les

---

<sup>563</sup> Les spectacles commençant d'ordinaire à 20h30, l'afflux en nombre de spectateurs s'explique par le faible laps de temps dont disposent les personnes pour quitter leur lieu de travail et rejoindre un lieu de représentation qui se situe au nord de Paris dans un quartier réputé pour le peu de facilités de stationnement qu'il offre aux spectateurs véhiculés. L'accès en transports en commun est, en revanche, facilité par la station de métro située face au théâtre et la proximité d'une des plus grandes gares ferroviaires parisiennes.

spectateurs attendent qu'il vienne les placer. Il se concentre sur le premier groupe et feint d'ignorer le suivant. Il parle peu et d'une voix peu élevée mais, ferme afin de capter l'attention des personnes auprès de qui il intervient en premier lieu : « Bonjour, je vais vous guider. ». Gérald, le plus ancien des placeurs, est, quant à lui, plus directif. Il s'impose verbalement auprès des spectateurs en attente en lançant un franc « Bonsoir Messieurs Dames ». Il peut également hausser un peu le ton pour indiquer à des jeunes gens qui tentent de se placer par eux-mêmes que c'est là son travail : « Suivez-moi, je vais vous placer. Vous êtes juste à cet emplacement-là ! ». L'autodérision est un moyen efficace et bien accepté du public afin de lui rappeler que des ouvreurs sont là pour le placer.

« Laissez-moi me tromper à votre place », lance Géraldine à un couple d'une soixantaine d'années. Ceux-ci sourient et se laissent guider.

*Propos en situation, 11 décembre 2001*

Certains utilisent leur physique afin de faire comprendre aux spectateurs non encore placés qu'ils sont là pour leur indiquer leur place et qu'ils doivent suivre leurs instructions. Sabine, jeune comédienne, recrutée comme coordinatrice des placeurs use ainsi de sa grande taille, de son port altier et de sa voix pour attirer l'attention du public en attente d'être placé :

Elle s'avance à grandes enjambées et lance un « bonjour » claironnant. Elle regarde les billets tendus par les spectateurs, et indique du doigt l'emplacement afférent « vous avez ces deux places là ». Elle n'accompagne que jusqu'au bas de l'allée de façon à se trouver face aux places correspondantes sans avoir à s'éloigner de l'entrée.

*Notes d'observation, 18 décembre 2001.*

L'arrivage massif de spectateurs dans les quelques minutes qui précèdent le début du spectacle a pour autre effet d'amener les placeurs à réduire leurs déplacements dans la salle. Peu de placeurs accompagnent totalement le public jusqu'aux places qui lui sont affectées. Ils réservent cela aux places qui ne peuvent être montrées de loin avec précision et au placement des personnes âgées. Ceci leur permet de contenir les nouveaux arrivants à l'entrée des deux allées qui desservent la salle et ainsi, sans avoir à courir, d'éviter que ceux-ci n'attendent trop longtemps d'être pris en charge et ne soient donc tentés de se placer eux-mêmes. La maîtrise de leurs déplacements s'acquiert avec l'expérience. Certains placeurs cherchent tout d'abord à identifier les personnes qui viennent à plusieurs de façon à ne pas répéter les consignes de

placement. Ils sollicitent ainsi les spectateurs pour que ceux-ci leur indiquent le nombre de personnes à placer à des emplacements proches.

Tout en dirigeant les spectateurs vers les emplacements qui correspondent à leurs billets, les placeurs doivent veiller à ce que ceux-ci ne se déplacent pas, occupant ainsi des places qui ne leur sont pas attribuées. En effet, et comme le dit clairement Sabine, ils n'aiment pas avoir à faire des remarques aux spectateurs sur leur mauvais placement et ainsi faire face à leur mauvaise foi ou à leur mauvaise volonté.

Les gens au balcon sont chiants. Tu les mets au rang G, tu les retrouves en E. Tu vas les voir et ils te disent « mais, non, mais, non ! ». Au parterre, ils sont sages, en corbeille, ça va, mais au balcon, ils bougent tout le temps. C'est comme ça pour tous les concerts et pour *L'Homme Qui* aussi.

*Propos en situation, 17 décembre 2001*

Dans le cas où des personnes leur semble occuper des places qui ne sont pas les leurs, ils sont amenés à vérifier les billets puis, à demander à ces spectateurs de bien vouloir regagner les places qui correspondent. Lorsque celles-ci rechignent en raison d'une mauvaise visibilité, l'argument de la gêne pour les autres spectateurs et la possibilité d'un éventuel déplacement, une fois la salle remplie, est souvent avancé. Peu de spectateurs manifestent alors un refus catégorique de regagner leur place. Lorsque les personnes revendiquent le droit à une meilleure place pour des raisons de privilèges acquis, les placeurs ne prennent jamais la décision de proposer une meilleure place. La plupart du temps, ils suggèrent au spectateur mécontent de s'adresser au « contrôle ». Mais il peut arriver, qu'un ouvrier choisisse de ne pas laisser entrevoir de possibilité de changement lorsque les spectateurs se montrent trop méprisants à l'égard de leur rôle au risque de se voir contredit ensuite par les personnes employées au « contrôle »<sup>564</sup>.

Un spectateur âgé d'une cinquantaine d'années pose une fausse question sur un ton intimant une réponse affirmative: « Je peux me mettre où je veux ? » Gérald : « Non, non, je vous place. » Le spectateur sur le même ton : « Je peux me mettre ailleurs ?! » Gérald, d'un ton un peu rêche : « Non, Monsieur, les places sont numérotées. »

---

<sup>564</sup> Cette situation est comparable à celle occupée par les équipiers d'accueil dans les fast-food, les réceptionnistes, les infirmières ou les guichetiers, en ce qu'ils sont les premiers interlocuteurs des spectateurs. Cf. BROCHIER, Ch., « Des jeunes corvéables, L'organisation du travail et la gestion du personnel dans un fast-food », *Actes de La recherche en sciences sociales*, Seuil, n° 138, juin 2001, LIPSKY, M. *Street Level Bureaucracy*, New York, Russel Sage Foundation, 1980 et DEUTCHER, I., et THOMPSON, E., J., *Among the People. Encounters with the Poor*, New York, Basic Books, 1968.

L'homme se lève et se dirige vers le hall d'entrée. Il revient et montre qu'il a obtenu une place au premier rang.

*Notes d'observation, 13 mai 2001*

Dans les situations de grande affluence et de spectacles impliquant des mouvements de comédiens dans la salle, les placeurs sont aidés dans leur tâche par la présence d'autres membres du personnel du théâtre. C'est le cas d'Amin, le responsable de l'entretien, qui veille à ce que les spectateurs, massés sur le terre-plein situé à l'extérieur du théâtre, n'obstruent pas l'accès au théâtre et canalise les flux en amont des caissiers placés « au contrôle » et du placeur situé à la porte. Par des appels répétés au public, il fait entrer les spectateurs déjà en possession de leurs billets et permet d'éviter la pression d'un trop grand flux de personnes à l'entrée dans la salle. Dans la salle elle-même, Amin peut également alléger les placeurs d'une partie du travail de sécurité en ce qu'il veille, lorsqu'il y a grande affluence, à ce que les spectateurs n'encombrent pas les allées de leurs effets personnels et ne causent ainsi des accidents en gênant le déplacement dans la salle ou l'évacuation de celle-ci.

Dans les salles peu remplies, les ouvreurs trouvent assez agréable et facile de pouvoir déplacer certains spectateurs afin de leur permettre de se trouver proche de leurs amis venus assister à la même représentation. Géraldine qui connaît bien la corbeille, sait qu'il y a des « places trop courtes en corbeille » et que donc pour certaines personnes, ces places sont très malaisées car elles ne peuvent étirer leurs jambes. Elle essaie d'en tenir compte dans le placement de personnes âgées ou très grandes et cela lui procure une certaine satisfaction. À l'image de la serveuse habile décrite par William Foote Whyte, un placeur ou une placière habile, aura fait preuve d'une grande maîtrise de lui-même en répondant aux sollicitations du public mais surtout en devançant celles-ci et les orientant afin de toujours garder la maîtrise des flux et de la gestion des places.<sup>565</sup>

Même si, comme nous l'avons vu plus haut, les placeurs élaborent des catégories de spectateurs par rapport à la tâche centrale que constitue le placement, la brièveté de l'interaction ne leur permet pas de mettre au point des stratégies générales dans leur comportement et ils font surtout faire preuve d'une grande adaptabilité au public. Tout d'abord, ils distinguent les habitués des salles de spectacle des non habitués. Les premiers se déplaçant beaucoup moins que les seconds. Ensuite, ils introduisent une seconde classification

---

<sup>565</sup> Whyte définit la « serveuse habile », comme étant celle « qui a su contrôler ses émotions et ne s'est pas contentée de savoir répondre aux sollicitations des clients. À de multiples occasions et de façon subtile, elle a pris le jeu des mains des clients, les a amenés à répondre à ses sollicitations et a fait en sorte de les inclure dans son schème de travail ». In WHYTE, W., F., *op. cit.*, p. 304. (trad. C.B.)



qui repose sur le genre de spectacle fréquenté. Ainsi, à leurs yeux, les spectateurs qui ne sont pas habitués aux usages en vigueur dans les salles de théâtre (public jeune, « populaire ») se déplacent beaucoup. Ce fut le cas pour le spectacle de Fellag lors duquel, jusqu'au moment où l'éclairagiste « a fait le noir »<sup>566</sup> dans la salle, le public n'avait cessé de se déplacer. Les placeurs expliquent ceci par le fait que beaucoup de personnes étaient venues en famille ou entre amis et cherchaient à se rapprocher physiquement les uns des autres et à échanger des conversations avant le début du spectacle. C'est également le cas pour les groupes de scolaires, qui attendent le dernier moment pour regagner leur place et vis-à-vis desquels la tâche des ouvreurs est alors de veiller non pas nécessairement à ce qu'ils retrouvent l'emplacement qui leur a été affecté mais un emplacement qui ne porte préjudice à personne et qui permette au groupe d'élèves de conserver sa cohésion. Mais de fréquents déplacements sont aussi le signe pour les placeurs de certaines pratiques culturelles comme la fréquentation de salles non numérotées (les concerts de Jazz et de Rock). Les placeurs doivent aussi s'adapter à des situations particulières comme l'existence de quelques rares spectacles lors desquels les places sont vendues sans numérotation. Comme le souligne Ugo, un jeune placeur apprenti cinéaste ayant déjà effectué une saison de placement au TBN, ces adaptations sont, toutefois, considérées comme minimales et ne peuvent en aucun cas leur faire perdre la maîtrise du public.

Là c'est vrai, pour les Têtes Raides, c'était un peu particulier parce que c'est vrai que c'était placement libre, ce qui n'arrive jamais. À la fois, on a un rôle un peu plus réduit et donc du coup, c'est un peu plus arbitraire. Ça reste un peu plus anarchique mais bon on trouve une solution...

[Et Là, quelle était la solution ?]

En l'occurrence, c'était de laisser la dernière banquette libre au rez-de-chaussée, pour y mettre les retardataires parce que c'est ça qui avait posé problème. Ça s'est décidé 5 minutes avant, on s'est dit pourquoi pas faire ça, voilà ! On a autogéré, là, une situation qui de toutes façons n'est pas insurmontable.

Tout en veillant à ce que l'attribution des places soit conforme à la numérotation et que les spectateurs soient bien placés aux emplacements qu'ils ont choisi d'acheter ou qui leur ont été attribués sur les invitations, les ouvreurs apprennent toutefois à jouer avec la stricte

---

<sup>566</sup> « Faire le noir » est une convention théâtrale qui consiste, avant le début d'un spectacle, à éteindre toutes les lumières éclairant la salle afin d'isoler le public dans une grande obscurité qui tout en annonçant le début de la représentation fera également ressortir l'éclairage du plateau et permettra donc d'attirer l'attention des spectateurs vers la scène.

conformité à la numérotation. La pratique du « serrage » concourt à enseigner aux placeurs à gérer au mieux la répartition du public dans la salle. Cela satisfait à l'objectif organisationnel de faciliter le travail des acteurs en concentrant la répartition du public sur la zone centrale du théâtre à savoir, celle qui est le plus directement face à la scène. Cela permet d'améliorer le confort de certains spectateurs, qui peuvent ainsi accéder à des places mieux situées du point de vue de la visibilité du spectacle. Ainsi, dans les cinq minutes qui précèdent réellement le début du spectacle, c'est-à-dire, une fois que l'heure officielle du début du spectacle est passée, que les spectateurs sont censés être tous installés à leurs places respectives et que le directeur technique ou l'un des régisseurs « donne les 5 minutes », les ouvreurs sont amenés à déplacer les spectateurs installés à de mauvaises places (en particulier ceux situés aux extrémités latérales de la salle) vers de meilleures places restées libres. Ces manipulations obligent les ouvreurs à avoir en permanence conscience de la répartition du public dans la salle mais aussi à prêter attention aux particularités de certains spectateurs. Les spectateurs handicapés signalent le plus souvent la nature de leur handicap au moment de la réservation des places, sollicitant ainsi un type d'emplacement particulier (en parterre prêt et en bordure d'allée pour les personnes en fauteuil roulant, par exemple). Cela est rarement le cas de certains spectateurs qui tout en ayant, par exemple, des difficultés à se déplacer, ne se considèrent pas comme étant handicapés et n'expriment donc pas de souhait de placements particuliers. Les ouvreurs tiennent alors compte de ces particularités pour suggérer de leur propre chef un meilleur placement lors du « serrage » de la salle. De même, une fois le « serrage » effectué, les ouvreurs doivent également conserver à l'esprit la nouvelle configuration de la salle afin de pouvoir guider le plus rapidement possible d'éventuels retardataires vers des places restées libres. Cette maîtrise de la répartition du public en salle confère aux ouvreurs une large autonomie dans le choix des spectateurs qu'ils estiment bon de déplacer. Cette autonomie ne prend toutefois pas le pas sur la prise en compte de la situation particulière de certains spectateurs et l'observation permet de dégager qu'en dépit des liens d'amitié qui liaient certains ouvreurs à des membres du public qui faisaient partie de leurs connaissances, ces placeurs ne faisaient pas passer leurs amis avant le reste du public. En jouant sur leur marge d'autonomie, les anciens ouvreurs valorisent leur fonction grâce à des actes de bienveillance à l'égard du public et rendent ainsi supportable une pression et un statut difficile. Le déplacement « charitable » fait partie des actions dont les placeurs aiment à faire état dans leurs propos. Ces actions ont par ailleurs des retombées immédiates sur un des modes de reconnaissance du travail de placeur que nous verrons plus en détail tout à l'heure : les pourboires.

Bien qu'il ait un faible statut au regard de l'organisation du théâtre, le placeur peut donc se prévaloir d'une certaine compétence au regard du public, celle de la maîtrise de la numérotation en salle. Cette différence de maîtrise est parfois atténuée par le fait que certains spectateurs sont des habitués de longue date et connaissent si bien la salle qu'ils pourraient se placer eux-mêmes.

Lorsqu'il analyse le comportement des chauffeurs de taxi, Davis souligne que, sans être sûrs du résultat, ceux-ci utilisent les catégories de clients afin de développer des stratégies visant à pallier l'incertitude des dons<sup>567</sup>. Pour les ouvreurs des Bouffes du Nord, la typologie constituée ne ressortit pas directement à une volonté de réduire le caractère aléatoire du don en utilisant cette connaissance comme moyen tactique de manipuler la clientèle. La brièveté de l'interaction empêche matériellement les ouvreurs de procéder aux ajustements que les chauffeurs de taxi peuvent se permettre en fonction de la définition qu'ils se sont faits de leur clients. Tout au plus les ouvreurs peuvent-ils se montrer plus entreprenants à l'égard de publics qu'ils considèrent moins généreux en s'appuyant sur des supports matériels ou des comportements susceptibles de générer le don. Ainsi, en ajoutant par exemple une petite phrase à la distribution de « la bible » lors d'une pièce de théâtre, ils peuvent laisser sous-entendre que « la pièce » laissée par le spectateur ne viendra pas rémunérer le prospectus mais bien le service de placement rendu par le placeur : « Prenez un programme, c'est gratuit ! ». C'est surtout en organisant le placement de l'ensemble du public et le déplacement de personnes dont ils ont défini un besoin spécifique que les placeurs sont à même de susciter un pourboire pour un service supplémentaire et laissé à leur entière discrétion. Dans le cas du placement, l'objectif du pourboire est l'une des raisons qui justifie la maîtrise du public. En effet, un spectateur qui se place seul n'a aucune raison de rétribuer un service non accompli. Les placeurs doivent donc veiller à réguler les flux de manière à justifier leur fonction et à ne pas créer de situation difficilement gérable (comme l'autoplacement erroné). Ils doivent surtout veiller à montrer au public que leur maîtrise de la disposition en salle est un avantage pour le spectateur. Lorsqu'il est initié par les ouvreurs, le déplacement est alors souvent synonyme de pourboire gratifiant un « soin personnalisé ». Le déplacement vers de meilleures places, est souvent utilisé lorsque des personnes âgées se présentent avec des places en balcon

---

<sup>567</sup> Davis relève que « bien que dans la culture des chauffeurs de taxi, la typologie des pourboires provienne en grande partie de leur tentative d'ordonner leur expérience, de réduire l'incertitude et d'augmenter leur capacité à calculer le montant du pourboire, sa pertinence et son efficacité en la matière est contestable ». Davis mentionne 4 types de tactiques ou stratagèmes sensés permettre aux chauffeurs de taxi de s'assurer un pourboire dans le cas où ils seraient confrontés à un client « guindé » : faire la monnaie, l'histoire de « pas-de-chance », les dépenses fictives et l'approche psychologique. In DAVIS, F., *op. cit.*, pp. 163-164.

ou sur les côtés du parterre qui impliquent un inconfort ou lorsque deux personnes sollicitent aimablement une faveur (« je suis avec mon ami mais nous n'avons pas de place à côté. Croyez-vous que nous pourrions être placés côte à côte ? »). La maîtrise permanente de la répartition du public dans la salle devient donc l'assise des pourboires. À une bonne vision de l'état d'occupation de la salle correspond une possibilité de déplacement et donc de pourboire. L'enjeu de la maîtrise de la salle est devenu d'autant plus important que, comme nous le verrons plus loin, la rémunération ne s'est pas accrue et qu'avec la multiplication des spectacles, les pourboires sont devenus le seul moyen pour les placeurs de réévaluer leurs rétributions.

Si les placeurs se trouvent limités dans leurs interactions avec leurs clients à une simple maîtrise des flux de spectateurs afin de garder un certain contrôle sur la relation de service, d'autres membres du personnel de première ligne disposent d'un champ d'action plus grand afin de rendre plus symétrique une relation de pouvoir déséquilibrée.

#### **b. Caissiers – public : une relation cultivée**

Au travers de l'analyse de la relation de service entre le laitier et son client, Odis Bigus a mis en lumière le fait que « les prestataires de service, dans leurs relations avec les bénéficiaires du service, cherchent à s'attirer les faveurs de ces derniers » et établissent donc une « relation cultivée ». Celle-ci repose sur différentes techniques qui toutes ont pour objectif de rapprocher une relation initialement dissymétrique d'une relation symétrique. Odis Bigus distingue plusieurs étapes dans le développement d'une relation cultivée correspondant à l'usage de techniques différentes. Tout d'abord, la détection des clients avec lesquels la relation peut être cultivée, puis la sollicitation, ensuite des arrangements et enfin le développement de la confiance mutuelle (le numéro de sincérité, la pseudo-révélation, la formation d'une pseudo-amitié). Les laitiers recourent également à des techniques pour « décultiver » la relation comme les conduites d'opposition et les tactiques d'interruption<sup>568</sup>. Certaines de ces étapes et techniques se retrouvent dans la manière dont les caissiers tentent de rééquilibrer un pouvoir inégalement réparti entre les parties. Sur la base narrations de certains membres du public (ainsi que sur mon expérience personnelle en tant qu'enseignante), on peut dire que la première étape consiste en l'évaluation du spectateur en termes de type de fréquentation (quel genre et selon quelle fréquence). La seconde étape repose sur la détection

---

<sup>568</sup> BIGUS, O., E., « The Milkman and His Customer : A Cultivated Relationship », *Urban Life and Culture*, vol. 1, n°2 (juillet 1972), pp. 131-165.

d'un « bon client » à savoir l'identification d'un comportement de « public relais » : le spectateur est-il en position de faire venir d'autres spectateurs (c'est le cas de personnes pouvant agir au nom d'un groupe comme les enseignants, les personnes membres d'un comité d'entreprise ou encore d'associations pouvant faire office de revendeur<sup>569</sup>) ? La responsable dispose de certaines tactiques pour cultiver la relation avec ce type de public. Ainsi, en offrant la participation gratuite à une répétition publique d'un spectacle de Peter Brook à un groupe de personnes, par exemple, elle peut créer une relation d'obligation qui va inciter le client à renouveler sa demande de service. Lorsque les clients sont repérés et confirment qu'ils peuvent apporter un nombre important de spectateurs au Théâtre des Bouffes du Nord, Izabela recourt à la « personnalisation » du service afin de cultiver les relations avec ces personnes. Elle ne manque pas de leur choisir de bons emplacements lorsqu'elles effectuent leurs réservations et les prévient à l'avance de certains événements afin qu'elles puissent prendre leurs dispositions. La technique de la pseudo-révélation est parfois également utilisée pour les clients de longue date. Elle consiste le plus souvent à diffuser quelques informations concernant la préparation d'un spectacle « dont elle ne peut encore rien dire » comme la programmation non encore annoncée d'une version française d'Hamlet ou le fait que le travail de Peter Brook se fasse toujours dans le plus grand secret et avec une dimension spirituelle. Enfin, la pseudo-amitié est une technique fréquente. Les pratiques les plus patentes étaient le fait d'établir des liens plus familiers avec certains spectateurs. Le fait de consacrer quelques instants à une conversation anodine et sans rapport avec la vente de places, de se faire appeler par son prénom et de demander à certains clients de recourir directement à ses services sont les tactiques couramment utilisées par Izabela et reprises par Jacques.

Maîtresse de l'information concernant l'état des ventes et la disponibilité des places, Izabela peut jouer de la détention de cette information comme élément pour cultiver les relations comme pour les décultiver.

À mesure que la date des premières représentations approche, les gens commencent à montrer de l'impatience car il n'y a plus de places disponibles à la location. Le personnel de première ligne est plus tendu car il ne peut rien faire pour satisfaire les demandes croissantes de places. Izabela reçoit un appel d'un enseignant qui veut venir

---

<sup>569</sup> L'usage de ce type de spectateur est à rapprocher d'une des techniques utilisées par les vendeurs de voitures décrits par Stephen Miller. L'auteur souligne l'existence d'un système d'informateurs-rabatteurs qu'il appelle les « chiens de chasse » qui occupe une place stratégique dans le quartier et qui est payé lorsqu'il rapporte de nouveaux clients. In MILLER, S., J., *op. cit.*

avec des élèves. En reposant l'écouteur elle dit : « Je n'ai fait aucun effort pour lui parce que je l'invite systématiquement et qu'il ne fait jamais rien. Là, il se réveille ! »

*Propos en situation, 15 novembre 2000*

Lorsque certains spectateurs font état d'une demande qui est jugée illégitime, les caissiers disposent également d'autres moyens de reprendre le contrôle de la relation. Le rééquilibrage de la relation peut ainsi passer par une forme d'éducation du public.

#### **D. L'éducation du public**

Comme le souligne Ray Gold, les prestataires de service qui souffrent d'une dévalorisation de leur statut, tentent d'éduquer la partie du public définie comme de « mauvais clients » en recadrant leurs agissements et en fixant des limites à leur service<sup>570</sup>.

Une fois le contrôle fermé, je reste avec Victor dans le hall. Des personnes arrivent en retard. Une jeune femme se présente à 21h15. Elle veut acheter une place. Victor va chercher Izabela. Il revient et annonce à la jeune femme qu'ils lui font une place à 14€. Izabela arrive. La jeune femme dit qu'elle n'a que 10 € ou un chèque. Izabela choisit le chèque alors que la jeune femme n'avait sorti que son porte-monnaie.

*Notes d'observation, 10 mai 2002.*

Non seulement cette spectatrice n'a pas respecté les conventions d'usage en s'excusant de son retard, mais en plus elle pense tirer avantage de son arrivée près d'une heure après le début de la revendication pour bénéficier d'un tarif qu'elle voudrait fixer elle-même. En se réappropriant la décision du tarif, Izabela montre qu'elle garde le contrôle de la relation. La volonté de conserver le contrôle se manifeste également dans le rôle de conseiller qu'Izabela joue régulièrement auprès des divers groupes institutionnels qui sollicitent ses services. Alors que, comme nous l'avons vu, Izabela peut tenter de sauver une situation catastrophique du point de vue des ventes de places (l'exemple de Tête d'or précité) lorsque les personnes se reposent sur son expérience, elle dispose aussi de moyens de rétorsion lorsque certains doutent de son jugement.

Régis arrive vers 11h40. Je lui demande ce qu'il fait là si tôt. « Je viens fermer la porte d'accès intérieur au café parce que sinon j'ai toutes les Têtes Raides qui débarquent dans mon frigo ». 16h00 Astérios [la société de production du spectacle] envoie un fax

---

<sup>570</sup> GOLD, R., « Janitors Versus Tenants : A Status-Income Dilemma », *op. cit.*

pour dire qu'ils mettent 19 places en vente parce que Virgin n'a pas tout vendu. Izabela dit qu'elle les avait prévenus mais qu'ils ont attendu 16h00 pour le faire. Elle ajoute : « Je vais pas me forcer pour les vendre ».

*Propos en situation, 11 juillet 2002.*

En conclusion, on peut donc dire que bien qu'ils occupent des métiers à faible mobilité ascendante mais à forte précarité, certains membres du personnel de première ligne ont pu accéder à des postes plus valorisés. Cette mobilité est, toutefois, doublement restreinte. En effet, elle se limite à des postes au sein des métiers de première ligne et ne permet que très rarement d'accéder à des postes d'encadrement. La mobilité horizontale a été, en revanche, largement pratiquée mais tend à disparaître. La répartition des tâches est caractérisé par l'absence de négociation et correspond plutôt à un ensemble d'activités partagées au sens dégagé par Anselm Strauss. Le contrôle est assuré par un ensemble de personnes de l'encadrement direct ou indirect des agents de première ligne qui en prenant part directement à certaines tâches peut soulager le travail de cette catégorie de personnel. Les cadres « habiles » ont toutefois tendance à disparaître au profit de cadres qui ne font qu'exercer une activité de censure. Les conflits qui émergent sont souvent liés à l'existence de tâches définies comme du « sale boulot » et sont principalement résolus par le biais d'une gestion horizontale du conflit, le personnel de première ligne ayant développé une forme de « culture d'atelier » fondée sur la disponibilité, l'équité et l'autogestion. Les contextes d'interaction tels que définis par l'organisation du travail autorisent certains membres du personnel de première ligne à cultiver des relations avec une partie des clients identifiés comme « méritants » et formulant des demandes « légitimes ». Les placeurs quant à eux, ne peuvent que tenter de garder la maîtrise de l'interaction. Cet ensemble de données rend compte des conditions de travail du personnel de première ligne au sein du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., elles n'expliquent, cependant, pas ce qui conduit cette catégorie de personnel à consentir à la forme d'organisation du travail qui y prévaut. C'est ce que nous allons voir à présent.

### **Section III. Enjeux et implications**

L'implication des membres du personnel de première ligne dans l'organisation existe lorsque, comme nous avons pu le voir plus avant, ceux-ci, en faisant « des paris secondaires, établissent des liens entre des intérêts extérieurs et une ligne d'activités compatibles »<sup>571</sup>. Dans une relation de service où le statut des parties joue un rôle prépondérant, ces paris secondaires ou enjeux annexes ont principalement trait à la valorisation ou la défense du statut. Aux Bouffes du Nord, l'acquisition ou le maintien d'une étiquette distinctive est un autre des motifs d'implication dans le travail.

#### **I. Statut**

Pour les membres du personnel de première ligne employés au Théâtre des Bouffes du Nord, l'enjeu du statut est principalement de deux ordres. Il concerne soit le statut économique des agents, soit leur statut social.

##### **A. Valorisation du statut**

L'implication dans le travail au sein d'une organisation de production et de diffusion théâtrale comme le Théâtre des Bouffes du Nord peut être déclenchée par la perspective d'une amélioration de la situation économique. Celle-ci peut être modifiée soit directement au travers de la rémunération officielle, soit de façon indirecte par le biais d'une rétribution complémentaire attachées à certaines tâches qui peut être soit officielle, soit officieuse.

Pour certains membres du personnel de première ligne, l'arrivée au Théâtre des Bouffes du Nord a été immédiatement synonyme de revalorisation du salaire. Les employés les moins diplômés sont souvent ceux pour qui cette motivation de salaire agit comme un élément majeur d'implication initiale dans le travail. En effet, leur absence de qualification les oblige souvent à accepter des emplois à faible rémunération.

---

<sup>571</sup> In BECKER, H., S., « Notes on the Concept of Commitment », *op. cit.*



Géraldine Vergès est entrée dans la vie active avant même d'avoir passé son Baccalauréat et n'ayant jamais occupé d'emploi fixe. Géraldine a ainsi été successivement animatrice dans des centres pour enfants, vendangeuse, vendeuse sur les marchés, serveuse et téléactrice pour des sociétés de sondage. Parallèlement, Géraldine faisait de la batterie dans des groupes de rock qui se produisent sans vraiment réussir à subsister. En 1996, elle entre au Théâtre des Bouffes comme ouvreuse par le biais d'une amie qui est déjà placeuse. Habituee aux paiements à l'heure ou à la pièce, Géraldine voit, tout d'abord, dans cet emploi l'obtention d'un meilleur taux de rémunération du travail effectué.

Parce qu'ils ont une expérience antérieure de travail précaire Damien et Baptiste sont également à même de relativiser leurs conditions de travail au Théâtre des Bouffes du Nord à l'aune de celles éprouvées dans un autre lieu. Damien, apprenti comédien, ne suit plus de formation, mais n'a pas de statut d'intermittent. Il a travaillé en tant que placeur dans un théâtre public et a connu une forme d'organisation bureaucratique et hiérarchisée.

Le Théâtre de l'Est parisien, j'y ai passé deux saisons, en parallèle des Bouffes du Nord. Je suis resté aux Bouffes du Nord parce que c'était ce qu'il y avait de mieux. C'était près de chez moi, c'était plus sympa. C'était un peu mieux payé. Ça devait être 56 FRF net de l'heure mais en fait on est payés deux heures alors qu'on vient qu'une heure et quart. Donc, ça c'est bien. Alors que là-bas, c'était pas ça. Chaque fois qu'on venait, c'était un forfait de 4 heures. Ça faisait 210 FRF net, soit 52 FRF net de l'heure à peu près. Alors qu'être payé 2 heures de 7h00 à 9h00, mais ne venir qu'une heure et quart, on a la journée pour travailler mais on a aussi la soirée en fait.

Baptiste, quant à lui, est un jeune placeur « flottant » qui a travaillé dans l'hôtellerie. Il y a connu une rémunération fortement tributaire de pourboires aléatoires et dont le principe de collecte, totalement individualisé, favorisait une concurrence redoutable entre serveurs et ne permettait pas de développer des relations de convivialité.

Lorsque la perspective d'une rémunération plus importante s'associe à des changements dans la répartition du temps de travail perçus comme plus satisfaisants, le recrutement au Théâtre des Bouffes du Nord apparaît comme « le paradis ». C'est ainsi que Laure Mallet, détentrice d'un BEP vente et d'un Bac professionnel vente-représentation, définit son embauche. Après avoir travaillé comme vendeuse au Drugstore Publicis, puis dans le magasin Virgin Megastore des Champs Élysées comme « billettiste » (chargée de la vente des billets pour les spectacles) pour de très petites rémunérations (3 000 FRF soit un peu plus de 450 €) et des

horaires malcommodes (18h00- 02h00 du matin, par exemple) Laure, qui a appris à maîtriser un logiciel de gestion des places de salle de spectacle a, comme elle le dit elle-même, le sentiment « d'avoir vraiment franchit un cap, dans le boulot. Niveau salaire et horaires ».

Quand [Anne]m'a reçue, il était clair que c'était un travail dans la journée, avec les week-end. J'ai été embauchée avec un salaire vraiment correct. C'était vraiment mieux que ce que j'avais eu avant. Au départ, c'était l'époque de Micheline Rozan, j'ai commencé par un CDD pour la saison. Ensuite, je suis passée saisonnière, sans contrat, tu vois, comme ça. Et c'est quand il y a eu la passation de pouvoir entre Rozan et Lissner... Là, j'ai vraiment apprécié son geste, elle m'a passée tout de suite en CDI, avant justement... Pour me protéger. Je crois bien que c'est [Anne] qui m'a... Je ne me suis pas inquiétée. Mais, je n'ai pas été reçue... Là, j'ai vraiment apprécié. Donc, quand Lissner est arrivé, j'étais déjà en CDI.

L'enjeu annexe de la rémunération comme moteur de l'implication peut être également lié à la perspective de l'accroissement des gains officiels au travers de la perception de gains officieux ou non légitimes. C'est ce qu'il en est des pourboires pour les placeurs ou de la mise à profit par les serveurs des contacts directs avec la clientèle pour la vente de produits extérieurs au théâtre. La possibilité qui est laissée à ces membres du personnel de renfort de procéder à la collecte officieuse de gains complémentaires peut également être vue comme la participation à un jeu au sens dégagé par Michael Burawoy et défini plus avant.

Dans les théâtres publics et les théâtres subventionnés, la rémunération des ouvriers est comprise dans la subvention de fonctionnement. Toutefois, aucune règle écrite n'implique la suppression des pourboires. La pratique des pourboires relève alors des conventions en vigueur dans certains théâtres et plus particulièrement, en fonction du type de spectacle proposé et du prix des places. En effet, les salles de spectacle qui pratiquent des prix élevés et qui se placent donc sur un créneau similaire à celui du théâtre privé n'interdisent pas les pourboires. C'est le cas des salles de théâtre lyrique et d'opéra. En revanche, les salles de théâtre subventionnées qui pratiquent des tarifs moins élevés afin d'attirer un public moins argenté suivent une convention non écrite mais qui s'inscrit dans le droit fil de la politique mise en place au T.N.P. Soucieux de toucher un public plus modeste et de parvenir à « un théâtre service public », Jean Vilar associait le faible prix des places à la suppression de toutes les sources supplémentaires de dépenses pour le spectateur (vestiaire, pourboires). À ce propos, Sonia Debauvais ajoute, que l'abolition des pourboires au T.N.P. n'était pas « un détail sans importance. [Elle] traduisait le désir de se mettre à la place d'un public qui n'a pas

l'habitude de venir au théâtre et se trouve bien souvent intimidé devant des usages qu'il ignore »<sup>572</sup>. Dans les théâtres subventionnés qui se revendiquent de cet esprit, à savoir ceux qui ont vu le jour dans la période de multiplication des Centres dramatiques nationaux et régionaux (C.D.N et C.D.R.)<sup>573</sup> et de développement d'un certain type de salles de spectacles dans les années 1960 (les scènes nationales<sup>574</sup> et conventionnées<sup>575</sup>), les subventions pourvoient à la rémunération des ouvriers et l'usage est de ne pas solliciter de pourboires. Outre le fait d'obliger ou non les ouvriers à quémander, ces différences de fonctionnement suscitent des écarts de niveau de rémunération entre ouvriers selon qu'ils travaillent dans un théâtre privé ou dans un théâtre public. Pour Sabine, qui a une expérience des théâtres nationaux et privés pour avoir travaillé à l'Opéra Comique et à l'Olympia, la différence influe également sur la définition du statut au centre des interactions entre les ouvriers et les spectateurs car elle évite aux placeurs de se trouver dans une position d'infériorité renforcée par le fait de quémander le pourboire.

[Tu gagnes plus d'argent en étant qu'aux pourboires ?]

Ah ouais, ah ouais ! Par contre le fait d'être au pourboire implique qu'ils te disent « il faut que tu demandes, il faut que tu demandes », ça va un temps et c'est pour ça qu'après quand j'ai eu la proposition d'ici, où tu gagnes nettement moins de sous mais au moins t'es beaucoup plus tranquille, t'as pas ce poids de demander aux gens, comme si tu disais... Donnez moi de l'argent.

La dépendance à l'égard du pourboire influe donc grandement sur le statut du prestataire en regard du bénéficiaire du service. L'ensemble des ouvriers du Théâtre des Bouffes du Nord apprécie de ne pas être obligé de réclamer de l'argent auprès du public. De plus, les placeurs bénéficient ainsi d'un supplément de revenu non négligeable. En effet, en dépit de la politique

---

<sup>572</sup> DEBAUVAIS, S., « Public et service public au TNP », *La décentralisation théâtrale, Le premier âge (1945-1958)*, Cahiers de l'Anrat, N°5, Actes Sud Papiers, Arles, avril 1992, p. 119.

<sup>573</sup> « Les centres dramatiques sont des sociétés commerciales dirigées en règle générale par un metteur en scène. Ils ont pour mission de proposer leurs créations et coproductions et d'accueillir d'autres spectacles à l'intention du public le plus large dans une ville et une région données. On compte à ce jour 40 centres dramatiques dont 31 centres dramatiques nationaux ; 5 centres dramatiques régionaux et 4 centres dramatiques nationaux consacrés Au jeune public. Ils bénéficient tous d'une convention passée entre l'Etat, les collectivités territoriales et La direction du centre. » In *Guide-Annuaire du spectacle vivant, 2002-2003*, Centre national du Théâtre, Paris, 2003, p. 598.

<sup>574</sup> « Outils d'une politique d'aménagement culturel du territoire, les scènes nationales sont des établissements d'action culturelle. Établissements pluridisciplinaires, elles sont le lieu de production artistique de référence nationale, de diffusion et de confrontation des formes artistiques. Elles participent à une action de développement culturel. On compte à ce jour 70 scènes nationales. » In *Idem*, p. 608.

<sup>575</sup> « Les scènes conventionnées ont remplacé les théâtres missionnés. Ce sont des lieux de diffusion et de production innovateurs tant dans le rapport au public que dans les méthodes de travail et de production artistique. Elles font l'objet de conventions triennales avec l'Etat. On compte actuellement 58 scènes conventionnées. » In *Ibidem*, p. 623.

non édictée mais affichée par l'administration depuis 1974 et reposant sur le statut hybride de théâtre privé bénéficiant d'une subvention publique, les pourboires ont toujours existé. Ils ont, de plus, une occasion d'afficher des différences de valeurs auxquels les anciens, comme Gérard, sont particulièrement attachés.

[Tu crois que t'aurais fait le même boulot dans un autre théâtre ?]

Euh... ça m'aurait fait chier d'être dans un endroit où il faut tendre la main pour avoir des pourboires. Officiellement on a pas le droit, officieusement, on les prend. Nous, on les réclame surtout pas. Alors que dans les théâtres privés où ils sont payés qu'à ça, ils les réclament. J'aurais du mal. Auparavant, on partageait pas. Simplement on tournait dans la salle. Tu fais le parterre, tu fais la corbeille, tu fais la porte... Et puis un jour, y en a un qui a dit « ben si on partageait, ça serait plus simple » et puis voilà, on partage. C'était [Antonio], y a 4-5 ans. Auparavant, ça fonctionnait à peu près bien parce que ça tournait. Je me souviens, disons d'une nana qui faisait un peu de mauvais esprit... Elle faisait jamais la porte, elle faisait toujours le parterre, le plus souvent possible... T'as envie de lui dire, t'as envie de lui dire, mais bon c'est pas un comportement... c'est à chacun d'en prendre conscience.

Seuls ont changé l'attitude de l'Administration à l'égard de cette question et le rapport des ouvreurs à cette source supplémentaire de revenus financiers. Pendant la période où Micheline Rozan dirigeait le théâtre aux côtés de Peter Brook, la règle en vigueur était de refuser les pourboires et celui ou celle qui se faisait surprendre à les accepter se faisait tancer vertement parce qu'il contrevenait à la politique revendiquée par les directeurs du Théâtre des Bouffes du Nord (garantir l'accès au théâtre à un public populaire en pratiquant des prix de places très bas tout en offrant un service de qualité qui n'implique pas de coût supplémentaire pour les spectateurs). Pour les placeurs, l'objectif était alors de susciter les pourboires par un accueil soigné sans solliciter directement le public et d'accepter les pourboires sans se faire prendre par l'Administration. Mais en se montrant soucieux du confort du public, les placeurs considéraient qu'ils satisfaisaient un principe supérieur de cette politique : celui du service de qualité. En ne sollicitant pas directement les pourboires, ils ne remettaient pas en question le principe du coût supplémentaire puisque les spectateurs étaient libres de leurs actions. Soulignant l'existence d'une forme de reconnaissance de la qualité du travail accompli, Gérard exprime la position des placeurs en ces termes : « Fallait pas qu'on se fasse prendre mais en même temps on était réglo parce qu'on faisait du bon boulot et ça Micheline Rozan, elle savait le voir ». Par ailleurs, depuis qu'elles sont mutualisées, les recettes des pourboires ont cessé d'être un enjeu dans la division du travail des placeurs et permettent à tous de

bénéficiaire d'une revalorisation financière. En effet, avant 1995 et selon le poste occupé, les revenus des pourboires étaient plus ou moins importants et la répartition à l'ancienneté revêtait alors une connotation financière. Ainsi, en raison même de la quantité de personnes placées, les anciens ouvreurs situés en parterre, recevaient bien plus d'argent que les nouveaux situés en corbeille. Victor dit ainsi pour synthétiser : « plus on monte, moins il y a de pourboires ». Parmi les anciens, les postes en parterre étaient très prisés et faisaient l'objet de convoitises. Cette hiérarchie financière des postes rendait surtout le poste de « la porte » d'autant plus ingrat qu'il n'était lié à aucune compensation pécuniaire. Aujourd'hui, l'un des ouvreurs se charge, après le placement, de recueillir auprès des autres les petites rétributions en provenance du public, de compter et de cacher l'ensemble de la somme jusqu'à ce qu'ils puissent tous se retrouver et procéder au partage, dans la plus grande discrétion. Grâce aux pourboires, tous les placeurs, qu'ils soient récemment arrivés ou qu'ils aient de l'ancienneté dans la fonction bénéficient donc d'une revalorisation de leur statut économique.

Au café, les pourboires s'ils constituent un enjeu secondaire en ce qu'ils représentent une valorisation du statut financier ne font pas l'objet d'une position de principe de l'administration contre leur usage. Toutefois, bien que les serveurs n'aient pas à se cacher de l'encadrement dans la gestion de cet enjeu, l'incertitude quant aux gains qu'ils peuvent retirer de leurs contacts avec la clientèle est suffisamment importante pour que le jeu garde « sa capacité à absorber les joueurs »<sup>576</sup>. Les serveurs ont, par ailleurs, la possibilité, comme sans doute d'autres membres du personnel du Théâtre des Bouffes du Nord de prendre part à un autre type de jeu qui leur permette d'accepter les règles de travail imposées par l'encadrement en trouvant un intérêt commun. Il s'agit de l'occasion qui leur est donnée de partager une activité illicite avec d'autres membres de l'organisation. Ainsi en est-il de la consommation de cannabis. Bien que, selon Kenneth Jefferson, un des acteurs appartenant à la catégorie des croyants non pratiquants, « Peter Brook dit que tu [un acteur] ne dois pas avoir besoin de ça [la drogue] », la consommation de certaines drogues, en particulier du cannabis est un usage fréquent chez les acteurs qui peut, en suscitant le partage d'une activité entre personnes de statut très différents, permettre à certains membres du personnel occupant des statuts moins prisés de retourner un rapport initial dissymétrique en leur faveur. C'est ce qui se produit pour Régis. Le service de boissons dans un café place ce serveur en position d'infériorité par rapport aux acteurs qui représentent une partie de sa clientèle régulière, l'offre d'un service

---

<sup>576</sup> In BURAWOY, M., *Manufacturing Consent*, op. cit., p. 87

illicite mais recherché lui permet d'établir une relation où le client devient dépendant du prestataire.

Sudodh, un jeune acteur britannique d'origine indienne se présente au comptoir du café. Il se plaint à Régis de ne pas être en forme parce qu'il a cherché à acheter du shit partout et qu'il n'en a pas trouvé. Régis : « et c'est maintenant que tu me le dis, j'aurais pu t'en trouver ».

*Propos en situation, 2 janvier 2001*

Aucun élément matériel ne permet, cependant, de dire si cette valorisation du statut par le biais du partage d'une activité commune s'accompagne également d'une revalorisation économique au travers d'une marge bénéficiaire sur le service rendu. Même si c'était le cas, cette tactique ne pourrait être considérée comme une méthode de fidélisation de la clientèle comparable à l'obligation créée par les laitiers décrits par Odis Bigus<sup>577</sup>. En effet, le partage d'une pratique illicite s'il vise à créer une situation de dépendance du bénéficiaire à l'égard du prestataire n'a pas pour objectif de fidéliser le client par rapport au service initial fourni par le membre du personnel de première ligne à savoir, ici, le service de boissons.

Cet exemple de rééquilibrage de statut dans une situation inégale n'est pas unique et à la valorisation du statut économique de certains membres du personnel de renfort s'ajoute la possibilité d'accéder à un statut social plus précisé en bénéficiant à la fois de l'aura d'une institution internationalement renommée et parfois, d'une position clef au sein de l'organisation acquise par le maintien d'un réseau de relations unique. Ainsi, pour tous les membres du personnel de première ligne, l'entrée au Théâtre des Bouffes du Nord constituait la possibilité de revaloriser leur bas statut au travers de la participation à un secteur d'activité qui bénéficie d'une forte valeur symbolique positive. La position singulière du Théâtre des Bouffes du Nord sur le marché parisien des spectacles, due à la fois à son statut (théâtre privé subventionné de renommée mondiale, dirigé depuis plus de trente par un metteur en scène) et à sa programmation (spectacles mis en scène par Peter Brook, concerts de musique classique et ensembles vocaux) associée à un fonctionnement à effectif réduit fait de la participation à cette organisation un événement valorisé parce que peu accessible. Comme pour le personnel de renfort, la coopération du personnel de première ligne au fonctionnement d'une entreprise artistique réputée rejait sur la manière dont ils sont considérés et dont ils se considèrent. Le

---

<sup>577</sup> En offrant des « réclames (specials) » ou en rendant des « services » (favors) à certaines clientes, les laitiers étudiés par Bigus peuvent amener leurs clientes à augmenter leurs achats ou à accélérer le paiement de leurs notes. In BIGUS, O., E., « The Milkman and his Customer : a Cultivated Relationship », *op. cit.*, pp. 131-165.

personnel de première ligne retire certaines satisfactions matérielles et psychologiques à prendre part à la représentation de spectacles qui reçoivent un accueil positif de la part du public. Les satisfactions matérielles sont le fait de pouvoir assister aux représentations de spectacles courus. C'est le cas pour les placeurs qui peuvent choisir d'effectuer les tâches de surveillance de la salle durant la représentation. C'est également le cas pour les caissiers qui, grâce à leur connaissance des disponibilités dans la salle, peuvent connaître la date et la séance où il leur sera possible de se glisser dans la salle en ayant une place.

Le spectacle Hamlet est complet depuis la première le 21 novembre. Izabela a prévu d'aller voir la pièce ce soir.

*Notes d'observation, 3 janvier 2001.*

Régis, quant à lui, bénéficie de ses accointances de longue date avec la responsable du service de location pour disposer de ces informations et pouvoir ainsi se dégager de son travail pour assister à un spectacle. Tous sont donc en mesure d'entretenir ou de s'offrir l'accès à des biens culturels prisés en dépit de leurs faibles moyens financiers.

À cela s'ajoute le fait de retirer une satisfaction psychologique de la fréquentation de personnes comme des acteurs réputés.

Au café Régis et Jocelyn, un nouveau serveur, discutent de la présence de Charlotte Rampling, Bertrand Blier et Carolyn Carlson, hier au Théâtre. Régis en s'adressant à Jocelyn qui ne travaille au café des Bouffes que depuis octobre fait état de sa longue expérience de ces personnes en établissant des distinctions: « celui qui a une présence incroyable, c'est Piccoli ! Déjà sa stature... Mais, c'est autre chose... Quand il vient au café, tu le sens, il laisse personne indifférent. C'est comme les membres de la troupe, ils ont une force d'attraction particulière. »

*Propos en situation, 29 décembre 2000.*

Le simple fait de les côtoyer suffit à offrir une satisfaction car la notoriété de ces personnes les rend, par ailleurs inaccessibles. Allié à la réussite des spectacles diffusés, cet élément agit fortement dans la définition des conditions de travail en termes positifs et il est fréquent que la fréquentation même distante de personnalités soit utilisée comme indice de bonnes conditions de travail. Comme dans le cas de Jérôme Loti, la narration de la manière dont l'expérience de travail dans un théâtre a été vécue se confond alors souvent avec les spectacles et leurs interprètes connus.

J'étais à la billetterie, pareil. Ça m'avait bien plus. C'était *Le retour* de Pinter. Avec Marielle, Marie Trintignant. J'en ai gardé un très bon souvenir.

La notoriété du lieu de travail agit d'autant plus sur la définition des conditions de travail qu'elle peut prendre appui sur des critères de jugement partagés par une grande partie de la société. C'est ainsi que Damien, apprenti comédien peut se faire le héraut d'une variété de tâches prisée en opposition avec des tâches répétitives dépréciées sans rattacher sa perception de ces événements à des éléments fondamentaux de contexte d'interaction.

Mais ce qui a aussi c'est que là-bas c'était un théâtre public et qui avait aucune énergie quoi. C'était que des fonctionnaires, c'était fatigant, c'était vraiment fatigant quoi. Aux Bouffes du Nord, ce qui est rigolo, c'est qu'il y a de l'énergie. Il y a des télévisions, des radios, elles sont là avec les techniciens. Ça change les spectacles. C'est une structure vachement vivante, il se passe des trucs. Là-bas, il ne se passe jamais rien. Les spectacles, ils passent pendant deux mois. Au bout de deux jours, c'est la routine.

Alors que de par sa structure le TEP ne permet pas aux placeurs d'être en contact avec les acteurs et les équipes de tournage, la salle des Bouffes du Nord, dépourvue de cintres et de dessous, met directement les ouvriers au contact des équipes extérieures.

De même, lorsque les spectacles ne rencontrent pas de succès auprès du public, le personnel de première ligne est amené à moduler sa perception des conditions de travail et bien qu'il puisse, par ailleurs, procéder à une revalorisation économique, la revalorisation de statut ne sera pas complète. C'est ce qu'illustre Laure Mallet dotée d'une longue expérience du travail de billetterie lorsqu'elle rend compte de sa première expérience dans un théâtre

Je me suis retrouvée à l'Espace Pierre Cardin. Alors, là c'était la nouveauté. J'avais jamais bossé dans un théâtre. Ils avaient des spectacles ponctuels, pas de programmation sur toute l'année. Donc, là, j'ai travaillé pour un spectacle qui durait quelques mois. J'étais, c'était pas vraiment un bureau, dans le hall, avec mon téléphone... Par contre, là, je faisais tout. Vraiment tout. Le contrôle. Bon, c'était un spectacle qui marchait pas, donc j'étais pas débordée non plus. Ça a duré... je sais plus mais là, il y a eut une évolution niveau salaire. J'étais contente. Ce qui était embêtant, c'est que c'était un spectacle qui marchait pas, donc ambiance un peu particulière. Je n'avais pas l'impression d'aller à l'usine, mais bon.



Dans les conditions d'échec d'un spectacle, la redéfinition des conditions de travail est encore plus forte pour les placeurs qui sont au contact direct du public et parfois aussi des acteurs sans pouvoir agir. C'est ce qu'indique Géraldine en soulignant les modes de résorption des insatisfactions suscitées.

Heureusement qu'on s'entend bien entre nous [le groupe des placeurs] parce quand un spectacle marche pas, nous on a vraiment que ça, les gens qui sortent pas contents et la tension entre les acteurs.

Les caissiers sont moins démunis car ils disposent de certains moyens d'action en cas d'échec d'un spectacle qui leur permettent de relativiser l'insuccès d'un spectacle. Avec sa longue expérience des relations cultivées avec certains spectateurs, Izabela peu s'appuyer sur certains réseaux qu'elle utilise régulièrement pour les avant-premières.

*Tête d'Or* de Paul Claudel mis en scène par Claude Buchvald. Depuis sa première représentation le 12 octobre, le spectacle coproduit par le Théâtre des Bouffes du Nord a attiré un nombre extrêmement faible de spectateurs. La metteuse en scène s'inquiète d'une situation qui a agi de façon très négative sur le moral des acteurs car, les premiers jours, ils n'ont eu devant eux qu'une dizaine de personnes chaque soir. Izabela l'a rassuré sur les ventes et le fait qu'elle soit constamment au téléphone lui donne la preuve que la situation peut s'améliorer. Izabela lui donne les jauges des jours à venir. « On a bien fait de ne pas annuler » dit elle à Claude Buchvald, « C'est [Elsa] au Festival d'Automne qui m'inquiétait ». Claude Buchvald quitte le bureau. Le Festival d'Automne avait appelé, la semaine précédente pour annuler. Izabela m'avait alors dit : « Moi, j'aime pas ça. Parce qu'après je vais dire quoi. C'est pas une bonne raison dire qu'on annule parce qu'il n'y a pas assez de public. Imagine qu'en plus ça soit des gens qui aient aussi réservé pour Hamlet [la version française a été reportée à la saison suivante]! J'ai commencé à dire, on va attendre encore un peu, mais, il y avait 4 places par soir, pas plus. Je pensais même que j'allais envoyer des invitations au Secours Populaire etc. Et puis, jeudi, ça a commencé, petit à petit.

*Propos en situation, 9 novembre 2001*

En recourant à une œuvre caritative pour fournir des spectateurs gratuitement, Izabela a contribué à ce que les rares spectateurs payant aient le sentiment d'avoir assisté à un spectacle qui attire du monde et ont ensuite transmis l'information.

Recrutés sans grande qualification mais au sein d'une équipe à la fois restreinte et éclatée en des lieux divers, les membres du personnel de première ligne qui participent au

fonctionnement du Théâtre des Bouffes du Nord se retrouvent souvent seuls ou peu nombreux à effectuer tout un ensemble de tâches dans un contexte favorable car marqué par le succès des spectacles. Ceci leur donne le sentiment d'une certaine autonomie et d'une absence de pression hiérarchique.

Le fait de se trouver au centre d'un réseau de connaissances qu'elles sont les seules à contacter permet, par ailleurs, à Anne et Izabela d'acquérir au sein de cette organisation une valorisation de leur statut social supérieure à celle d'ordinaire associée au métier exercé. En ce qui concerne Izabela, le contact direct avec le public son premier élément de valorisation du statut. Elle le partage avec les autres membres du service de location.

Bureau de location. Les appels téléphoniques sont incessants. Deux personnes âgées, à l'allure distinguée entrent. Elles sont invitées par la comédienne qui joue Ophélie dans la version anglaise d'*Hamlet* à une répétition privée. Elles demandent où cela va se passer. Laure leur répond qu'elle va s'occuper d'elles et leur propose de s'asseoir en attendant qu'une personne vienne les chercher. Laure et Izabela continuent de répondre au téléphone. Les deux dames les complimentent pour le calme et la gentillesse dont elles font preuve avec leurs multiples interlocuteurs téléphoniques « Est-ce qu'on vous fait passer des tests de résistance et de courtoisie ? »

*Notes d'observation, 12 novembre 2000*

Le fait que le bureau de location cumule accueil du public en relation en face à face et accueil indirect par le biais du téléphone permet aux spectateurs qui se déplacent de mesurer le volume de travail du personnel de première ligne.

Anne, de son côté, entretient surtout relations avec des personnes de renommée comme des directeurs de théâtre et des journalistes. cependant, Izabela mène à bien de nombreuses activités liées à la promotion du théâtre du fait que cette tâche ne soit pas explicitement prévue dans l'organisation.

Izabela lit le formulaire de participation à l'opération Paris-sur-Scène (« achetez une place, venez à deux »). Elle se demande si elle peut prendre la décision : « Pourquoi est-ce que c'est à moi de remplir ça ? Pourquoi Anne ne l'a pas rempli ? L'adresse est fautive en plus ! Je suis pas censée corriger ! Je croyais qu'on en avait fini avec le 209, rue du Faubourg St Denis ! Je m'en fous ! Je m'en fous ! Je m'en fous ! Je vais demander une prime pour tout ce que je fais en plus. Je vais voir Sorgiu avec tout ça. Faut que je lui dise ce que j'en pense. Non, mais c'est vrai, tu vois. Je fais les forums depuis 4-5 ans. C'est bien. On voit 20-30 personnes et puis les différents responsables

des services de loc. des facs sont contents de nous voir. Moi, je fais un vrai travail de Relations Publiques. On n'a pas de relations publiques ici. Tu sais, moi je pistonne des filles qui travaillent pour des petits théâtres. Nous, on a Peter Brook, c'est les Bouffes, c'est connu. On a pas besoin de Relations Publiques. On est très sollicités, c'est eux qui viennent, on a pas besoin d'aller les chercher. Paris-sur-Seine avant, la place offerte était payée. Maintenant, ces salauds [les services culturels de la Ville de Paris], ils se sont pris une marge de 20%, ils remboursent que 80%. Mais, j'ai pas le temps de faire tout ça moi ! Anne elle se rend pas compte. Je suis allée au Théâtre de la Ville parce qu'on a un spectacle en commun [Marie-Christine Barrault]. Chez eux, tu vois, la responsable, elle ne fait que ça. Elle a quatre filles qui font que les réservations par téléphone. Le guichet, c'est autre chose. Claude Buchwald entre. Izabela : Ah, justement, je voulais vous voir. J'ai un étudiant qui fait une thèse sur la bouffonnerie chez Claudel. Cl. Buchwald : Il faudrait qu'il m'appelle directement.

*Notes d'observation, 9 novembre 2001*

Premier contact des spectateurs avec le théâtre, représentante de l'organisation auprès d'autres institutions, Izabela, présente au théâtre presque tous les jours de la semaine, est un personnage incontournable qui joue un rôle bien supérieur à celui d'une responsable du service de location car elle est la seule à détenir bon nombre d'informations sur le public et à avoir un lien de proximité avec lui.. Aux côtés d'une valorisation du statut certains membres du personnel de première ligne trouvent au Théâtre des Bouffes du Nord les moyens de défendre un statut qui, bien que déprécié, l'est souvent davantage au sein d'organisations spécialisées dans la production et la diffusion de spectacles.

## **B. Défense du statut**

Certains membres du personnel de renfort trouvent également au sein du Théâtre des Bouffes du Nord la possibilité de défendre leur statut déprécié. Il en est ainsi pour les placeurs ayant eu une expérience préalable du métier au sein d'une autre organisation. Comme Damien qui a travaillé simultanément au TEP et aux Bouffes du Nord, ces placeurs trouvent, par exemple, dans l'absence de formalisme lié à la transmission des tâches aux Bouffes du Nord un moyen de ne pas se voir rabaissé au rang d'exécutant irresponsable.

[Au TEP] au niveau des supérieurs, c'était d'une minutie complètement débile. Il y avait tellement rien à faire qu'ils se prenaient la tête pour n'importe quoi. Aux Bouffes du Nord aussi, nos supérieurs, ils font n'importe quoi, ils nous disent que des conneries et dès qu'ils prennent la parole c'est pour se donner de l'importance, mais

là-bas... C'était catastrophique. Le mec, le responsable, il avait décrit toutes les phases, un récapitulatif de tous les trucs qui avaient à faire. Il avait pris de son temps pour marquer 25 points différents, d'abord aller fermer les toilettes du haut, puis sortir les poubelles. Alors que faut pas exagérer, moi qui suis quand même un peu branque, je suis capable de leur [les nouveaux] expliquer très précisément ce qu'il faut faire. C'est un job à la con que je fais pour gagner de l'argent mais il faut quand même pas exagérer. Des trucs comme ça [une liste des tâches], c'est morbide.

Nous l'avons vu plus haut, l'existence d'une véritable rétribution du travail évite également aux placeurs de vivre la situation définie comme humiliante de quémander des pourboires dont ils seraient dépendants pour leur rémunération. Dans une organisation où la distance hiérarchique entre les membres est courte du fait même de la petitesse de l'équipe d'employé et du fait du rejet de certaines conventions classiques de fonctionnement d'un théâtre, les membres du personnel de première ligne trouvent surtout au Théâtre des Bouffes du Nord la possibilité d'acquérir ou de maintenir une étiquette distinctive qui leur permette de sortir en partie du statut d'agent subalterne.

## **II. Étiquette**

Si, comme le souligne Hughes, le statut implique que l'on attende des individus qu'ils aient certaines compétences techniques, certaines associations semblent plus naturelles que d'autres. Les caractéristiques auxiliaires sont étroitement mêlées et travaillées afin de devenir les comportements et les jugements qui constituent le fondement de la relation au sein d'un groupe de collègues (intérêt commun, code informel et sélection). Comme indiqué précédemment, le métier d'ouvreur offre une certaine ambiguïté puisque, bien qu'il s'adresse principalement à des jeunes en formation qui sont souvent des comédiens en attente de reconnaissance professionnelle, il requiert que ceux-ci cachent leurs compétences techniques en tant qu'acteur derrière l'ensemble des comportements qui est conventionnellement attendu de la part d'un placeur. Par l'usage d'un uniforme, d'une standardisation des manières dans la discrétion et la retenue, et de la position d'exécutant qui leur sont demandés, les placeurs apprentis comédiens se voient d'ordinaire contraints de dissimuler des compétences d'acteur qui soulignent leur personnalité, les incitent à se mettre en avant et à prendre des initiatives. Leur jeunesse et leur inexpérience devient le trait dominant de caractérisation du statut

(*master status-determining trait*)<sup>578</sup> annihilant l'effet de toute autre caractéristique dans la définition qui est fait de leur statut. Aux Bouffes du Nord, cependant, l'absence de certaines des conventions d'usage en matière de placement permet aux apprentis comédiens de modifier le trait dominant de caractérisation du statut en offrant la possibilité de maintenir une étiquette distinctive. Cette modification permet également à quelques rares membres du personnel de première ligne d'acquérir une nouvelle étiquette.

### **A. Acquérir une étiquette distinctive**

Rares sont les membres du personnel de première ligne qui mettent à profit leur emploi au Théâtre des Bouffes du Nord pour acquérir une étiquette qui soit totalement distincte de celle d'agent de première ligne qu'ils avaient acquise dès avant leur recrutement au sein de l'organisation. Ce fut pourtant le cas d'un caissier stabilisé, occupant un poste à temps partiel.

Jérôme est arrivé au Théâtre des Bouffes du Nord alors qu'il avait totalement abandonné la danse. Lorsqu'il est recruté, il s'agit d'occuper un temps partiel. Jérôme accepte car il est décidé à quitter la FNAC Opéra où il travaille et où « l'ambiance est un peu spéciale parce que c'est la FNAC qui marche le moins bien donc c'est pas très stimulant ». le fait de ne pas avoir un temps complet le conduit à envisager de renouer avec la danse qu'il ne pratique plus du tout depuis dix ans. Il fait une tentative dans un grand centre de danse parisien réputé pour la qualité des enseignants. Il reprend des cours de danse classique, mais prend vite conscience qu'il ne retrouvera jamais le niveau de maîtrise technique qu'il avait atteint avant d'arrêter. Il renonce à nouveau à la danse. Jérôme met à profit la période de chômage forcé dans laquelle le place la fermeture du théâtre pour travaux afin de suivre une formation en musique électronique. Lui et son meilleur ami ont depuis quelque temps le projet de se former pour pouvoir se lancer dans la réalisation de compositions musicales par ordinateur. « Là, je me suis dit 'autant rentabiliser mon chômage'. J'ai eu la bonne idée de me renseigner en en parlant aux Bouffes du Nord. On m'a dit qu'il n'y avait pas de problème parce qu'ils cotisent à l'AFDASS et que j'avais qu'à m'adresser à eux ». Jérôme obtient une formation de six semaines dans un studio. À la suite de cela, lui et son ami se sont équipés en matériel informatique installé chez Jérôme. Celui-ci consacre « tout le temps [qu'il] ne passe pas au théâtre » à la création musicale car ils n'ont « pas envie que ça reste confidentiel ». Jérôme a ainsi développé une définition de son travail aux Bouffes du Nord proche de celle construite par les apprentis comédiens puisqu'il trouve à présent des avantages similaires : revenus satisfaisants et

---

<sup>578</sup> In HUGHES, E., C., « Dilemmas and Contradictions of Status », *op. cit.*

souplesse de l'emploi du temps. En attendant une reconnaissance par le milieu musical qu'il conçoit désormais comme son avenir professionnel, Jérôme a le sentiment « d'avoir trouvé un bon équilibre » et revendique de « volontairement ne pas chercher à empiéter sur des tâches qui sont effectués par d'autres » et de ne pas chercher à prendre des responsabilités autres que celles qu'il peut être amené à prendre quand Izabela est absente.

La possibilité qui est offerte à Jérôme et qui de fait existe dans toutes les structures de production et de distribution de spectacle du fait de leur affiliation à la structure de formation que constitue l'AFDASS sort, cependant, un peu de l'ordinaire en ce qu'elle est traditionnellement réservée aux personnes qui ont déjà une activité artistique. Le Théâtre des bouffes du Nord se distingue surtout par le fait que les membres du personnel de première ligne qui sont étiquetés « comédiens » ou « artistes » puissent, d'une certaine façon, faire ressortir ce label aux dépens de leur étiquette officielle en tant qu'employé de l'organisation.

### **B. Maintenir une étiquette distinctive**

Bien que souvent synonyme de faibles revenus, l'occupation d'emplois précaires est toutefois recherchée par certaines personnes lorsqu'il s'agit de trouver un emploi qui puisse s'adapter aux exigences d'une autre activité souvent non rémunérée. C'est le cas des étudiants et des apprentis comédiens qui, engagés dans une formation chronophage et ayant des besoins d'argent restreints ne peuvent occuper des postes requérant une présence régulière et importante sur le lieu de travail. Les places d'ouvreur et de serveur sont alors synonymes de souplesse et d'avantage. Comme Damien, apprenti comédien lors de son recrutement en tant que placeur aux Bouffes, tous soulignent alors qu'ils « ont toute leur journée pour travailler » et insistent sur le caractère « pratique » du poste. Dans le caractère provisoire de l'emploi qu'ils occupent, les ouvriers trouvent une des premières raisons à leur acceptation du bas statut qu'il leur confère. La fonction de placeur fournit un emploi dans lequel l'ouvreur est en partie maître de son départ car il peut se dégager très aisément de ses engagements au regard du théâtre employeur. En effet, l'absence de contrat et le paiement à la vacation effectuée, permettent aux comédiens ou apprentis comédiens de se sentir libres de quitter leur employeur lorsqu'ils ont la possibilité de jouer dans un spectacle. Cette liberté est liée au caractère non contractuel de l'embauche. À cette absence de dépendance par un lien juridique s'ajoute le faible niveau de rémunération qui enlève aux placeurs le sentiment d'être

redevables à l'employeur d'un statut économique enviable<sup>579</sup>. Sabine, âgée de 30 ans, ouvreuse aux Bouffes du Nord entre 2000 et 2002, a connu d'autres théâtres où l'obligation de préavis était vécue comme une contrainte, met en exergue les avantages que constituent cette absence d'assujettissement à l'employeur

Aux Bouffes du Nord, c'est des petits CDD jour après jour et tu as un solde de tout compte et le total Assedics à la fin de la saison. T'es considéré comme saisonnier. Ce qui est très, très bien, parce que quand tu vas devenir intermittent, c'est typiquement le genre de contrat qui te fiche une paix royale et t'as pas besoin ni de démissionner, ni quoi. Alors, on te dit oui, tout le monde est comédien, ils pourraient nous payer en cachets, il faut pas non plus abuser, de toute manière t'as aucune salle qui va nous payer en cachet, même si c'est ce que voudraient les ouvreurs et en même temps si t'es en CDI, t'as un préavis de 3 mois.

Par ailleurs, aux yeux des ouvreurs, cet emploi offre l'avantage d'une double flexibilité. Pour les placeurs, le fait de disposer de larges plages horaires dans la journée afin de suivre une formation (universitaire ou professionnelle) constitue un premier avantage. Les ouvreurs qui exercent une activité artistique ou suivent une formation partagent cette vision de l'emploi. C'est le cas d'Ugo, apprenti cinéaste, âgé de 25 ans au moment de l'étude et en poste aux Bouffes du Nord depuis 2 ans qui voit dans la souplesse de gestion de son temps de travail le moyen d'optimiser sa formation.

[Tu postulais pourquoi ?]

La nécessité de trouver un petit boulot et autant que faire se peut dans un domaine qui soit proche de mes aspirations, donc la culture. Je savais qu'il y avait quelque chose de peu contraignant. Le fait que ça soit le soir, ça me laissait le temps de faire mes recherches dans la journée pour mon DEA et je venais ici le soir. Et la possibilité de voir tous les spectacles. Et je dirais presque que ça a joué un rôle dans ma vie, un rôle que j'n'avais pas prévu mais ça s'est révélé le cas. En étant immergé un peu dans ce milieu-là, ça m'a donné envie de découvrir un peu ce qu'était le théâtre et donc même indépendamment des Bouffes du Nord, je suis allé voir des pièces ailleurs. Et maintenant, je ne pense plus le cinéma indépendamment du théâtre. Je dirais que je les vois comme deux arts extrêmement complémentaires, extrêmement proches. Tout ce à quoi j'aspire au cinéma se rattache aussi au théâtre et si j'en avais la possibilité un

---

<sup>579</sup> Les ouvreurs étant des vacataires dont l'emploi est saisonnier, ils sont payés à l'heure effectuée pour chaque spectacle représenté. Les ouvreurs du Théâtre des Bouffes du Nord estiment qu'il est difficile de faire plus de 80 heures de travail mensuel (soit environ 18 heures de travail hebdomadaire). Cela signifie que, au taux horaire de 7,62 €, la rémunération mensuelle ne peut excéder 609 €, soit moins des 2/3 du SMIC.

jour, un de mes rêves ça serait aussi de faire une mise en scène de théâtre et qui elle aussi serait forcément influencée par ma volonté de cinéma aussi.

En élargissant son champ de références artistiques, la participation au travail de production d'une œuvre théâtrale permet, en outre, à Ugo de redéfinir ses critères esthétiques contribuant ainsi à sa formation artistique de cinéaste.

Même si aucun d'entre eux ne dit avoir postulé dans ce théâtre avec le secret espoir d'y jouer un jour en tant que comédien, les anciens ouvreurs qui sont également comédiens laissent entrevoir dans leurs propos, que cette idée a été et est toujours présente dans leur esprit. Outre l'image d'une organisation ouverte qu'entretien le metteur en scène, certains éléments plus patents les confortent dans l'idée qu'ils pourraient un jour jouer dans ce théâtre et qui plus est, sous la direction de Peter Brook. L'histoire d'un pompier comédien amateur ayant joué dans la troupe leur est connue. À cela s'ajoute le fait que les auditions se déroulent au Théâtre des Bouffes du Nord, et qu'en dépit de l'opacité totale qui entoure cet aspect du processus de production, ouvreurs et caissiers puissent en être informés. La présence régulière de certains placeurs dans ces lieux depuis de nombreuses années ou la position intermédiaire involontaire des caissiers entre les personnes qui procèdent à la sélection des acteurs et les comédiens candidats leur permet de glaner quelques informations sur la tenue d'éventuelles auditions<sup>580</sup>. Toutefois, les informations concernant ce travail de recherche de comédiens sont tenues totalement secrètes. Gérald mentionne qu'ils n'ont, de fait, que des bribes d'information. Géraldine et Victor se plaignent d'ailleurs du manque d'information en général. Victor parle même de « rétention d'information ». Il cite l'exemple de la version française d'*Hamlet* et du fait qu'il n'ait été mis au courant qu'après que Jacques, caissier comédien, eut auditionné pour le metteur en scène et directeur artistique.

---

<sup>580</sup> Du fait que le bureau de location soit ouvert 6 jours sur 7 et qu'il soit accessible sans autorisation préalable, le personnel du service de location reçoit très fréquemment les C.V. et lettres de motivations de jeunes comédiens ou interprètes qui cherchent à se faire recruter par Peter Brook. Les caissiers essaient régulièrement de dissuader ces personnes de laisser leurs documents, sans grand succès.



### Jacques Plisnier

Jacques est né en Belgique en 1970. À partir de l'âge de 8 ans, il vit avec sa mère infirmière et son beau-père instituteur. Après son BAC, Jacques part un an à Edinburg étudier la langue anglaise. De retour à Namur, il commence des études d'architecture mais tenté par Paris, il quitte la Belgique et ses études pour suivre une formation de comédien. Aidé financièrement par son père, il s'inscrit dans le cours privé dirigé par Jean Périmony. Il n'apprécie pas le caractère autoritaire de celui-ci et, au bout d'un an, abandonne la formation pour rejoindre une troupe de jeunes acteurs rencontrés dans ce cours privé. Il tourne deux, trois ans avec cette troupe dans les écoles en Belgique « Ça a marché dans le sens où on a fait ce qu'on avait dit. On avait dit qu'on montait des spectacles, on travaillait sur l'improvisation, beaucoup. On était tous très jeunes, on essayait d'inventer de redécouvrir ce que c'était que le théâtre sans avoir un maître. On essayait de comprendre les choses nous mêmes. Ça a ses limites. C'est pour ça que ça n'a pas duré des années et des années parce qu'il faut un leader, quelqu'un qui imprime une voie ». En devenant metteur en scène d'un spectacle, Jacques prend en charge la direction de la troupe. Il trouve des affinités esthétiques dans le travail qu'il a effectué et ce que fait Peter Brook. Cette expérience de théâtre sans subvention a un prix financier assez lourd et Jacques décide de reprendre une formation d'acteur. Il intègre le cours d'Eva Saint-Paul. Parallèlement, il gagne un peu d'argent en livrant des pizzas ou en travaillant au Théâtre Hébertot comme ouvrier. Sur les conseils de Victor un ami comédien avec qui il a travaillé dans la troupe et qui est placeur au Théâtre des Bouffes du Nord, il envoie en 1998, un curriculum vitae au TBN. Au lieu d'un poste d'ouvrier, Anne qui le reçoit lui propose un poste de caissier à plein temps. Il accepte mais pour un 4/5 de temps afin de pouvoir poursuivre sa formation. Pour être venu assister à des spectacles de Peter Brook mais aussi des spectacles invités, il connaît le théâtre. Sa formation terminée, Jacques a eu des projets de mise en scène. Sa position de caissier au bureau de location lui a fait prendre conscience du grand nombre de sollicitations dont le metteur en scène est l'objet. Même s'il reste sensible à l'esthétique du lieu et ne veut plus que ces rêves de carrière professionnelle soient liés à Peter Brook.

Jacques travaille comme caissier aux Bouffes du Nord depuis fin 1998. Bien que son embauche au TBN ait répondu au besoin d'assurer des revenus suffisants pour lui permettre de poursuivre sa formation, il reconnaît au moment de l'entretien, soit quatre ans après son recrutement, l'existence d'un enjeu secondaire comme moteur de son implication aux Bouffes du Nord.

Si bien sûr, j'ai toujours rêvé de pouvoir jouer ici. Pour *Hamlet*, c'était la première fois que je suis allé le [Peter Brook] voir et que je lui ai demandé si je pouvais passer une audition. Il a accepté et ça a d'ailleurs créé quelques petits problèmes parce que ça c'est su et ça a été en ma défaveur. Parce qu'en apprenant que je l'avais fait, un autre l'a fait et lui s'est fait jeter. Donc, c'était délicat. Dans les couloirs, je lui ai demandé. J'ai bien fait de lui demander parce que sinon, ça m'aurait rongé, au moins, là... mais par contre, ça m'a bien échaudé. Parce que tu vois qu'il y a un énorme fossé entre Peter Brook, tout ce qu'il peut représenter pour moi et ce que je suis, et ce vers quoi je veux tendre. Donc, je savais plus du tout comment me positionner. Ils auditionnaient

d'autres personnes. Moi, en tout cas, j'ai auditionné pour Horatio. Il y avait quelqu'un du conservatoire. Mais les autres personnes, je ne sais pas. Il cherchait encore quelqu'un pour Ophélie. Au départ quand j'ai auditionné, [Éliane] m'a dit « on fait comme ça mais n'espère rien parce que déjà, on cherche plutôt basané ». Je l'ai fait comme ça mais après, je me suis quand même posé beaucoup de questions. Je me rends compte de ce qu'il faut mais... La simplicité que Peter Brook veut est très difficile à acquérir. Je pense pas que n'importe qui puisse jouer avec Peter Brook. Ça a été très bref. En fait, j'ai préparé le texte et je suis passé quelques heures après. J'attendais, en fait quelque part et je suis revenu pour l'heure précise. Et ça a duré 5 ou 10 minutes. Et je suis retombé dans certains démons. Surtout dans du Shakespeare parce que c'est de la poésie pour arriver à parler comme au cinéma un texte de Shakespeare, il faut vraiment être très confiant, très calme. Avoir peu de pression. On en a toujours de la pression mais... Il faut s'en enlever le maximum et je crois pas que j'y sois arrivé. Parce que si j'étais arrivé à comprendre ce qu'il voulait. Parce que ce qu'il voulait en fait, c'était... Souvent, encore, j'y repense. Le tout c'est d'entretenir sa confiance. Je me souviens plus tellement de ce qu'ils ont pu dire après. Enfin, si je me souviens de ce qu'a dit Peter Brook exactement mais c'est [Éliane] qui gère le fait de dire « maintenant, c'est fini ». Il m'a donné des indications, très peu. Elles étaient très justes, très sensées. C'était un passage très difficile, en plus j'ai eu l'orgueil de vouloir le faire alors que [Éliane] disait « non, non, ça c'est trop difficile ! ». c'est toute la partie poétique d'Horatio où il voit le spectre. C'est très difficile. J'avais en tête [Clyde Ashton] qui était génial. Ça ne m'a pas étonné parce que j'avais vu le *Hamlet* en anglais.

Comme souvent dans la narration que le personnel du théâtre des Bouffes du Nord fait des comportements des membres de l'Administration, Jacques distingue l'attitude du metteur en scène Peter Brook et celle de ses collaborateurs et oppose la compassion du premier au rejet exprimé par les autres. Informé de la tenue d'auditions pour ce spectacle à venir, Victor a également demandé directement au metteur en scène de pouvoir y participer. La sollicitation d'un placeur à prendre part aux auditions n'a pas du tout été du goût de l'assistante de Peter Brook, Éliane Marossian. Selon les dires de Victor, le metteur en scène a pris sa défense en soulignant qu'il était avant tout comédien et que sa démarche était logique. Toutefois, il lui fut répondu qu'ils avaient déjà trouvé quelqu'un.

La perspective de jouer sous la direction de Peter Brook est, de fait, très restreinte car il existe de multiples barrages. Une fois de plus, les comédiens - personnel de première ligne interprètent « l'ouverture » esthétique du théâtre de Peter Brook comme étant synonyme de pratiques non conventionnelles à tous les niveaux de fonctionnement du théâtre et d'accès

simplifié à la troupe. Dans le monde du théâtre, les avis d'auditions ne se font pas au sein de l'établissement lui-même, mais auprès d'instance spécifiques comme des directeurs et des agences de castings ou auprès d'agents de comédiens. Or, aux yeux de ces membres du personnel de première ligne également comédiens, la présence d'acteurs peu connus du monde théâtral français laisse penser « qu'il n'y a pas de chemin clair pour les auditions » et ils assimilent cela à un processus de sélection plus ouvert. Outre le secret qui entoure les auditions, il est un fait, que le metteur en scène britannique a recours depuis qu'il est installé en France, à des acteurs d'origines diverses et rarement à de jeunes apprentis comédiens français qui ne soient ni noirs ni métisses. Parce qu'il ne remplissait pas ces critères, Jacques a ainsi ressenti cette orientation comme un frein préalable supplémentaire à son éventuelle admission.

Même si cette perspective de jouer directement avec les acteurs de Peter Brook est en réalité inatteignable, un autre facteur entretient l'espoir des ouvriers que leurs talents de comédiens soient un jour reconnus dans ce théâtre. Certains des plus fidèles comédiens de Peter Brook organisent régulièrement des stages de pratique théâtrale et le fait qu'ils travaillent fréquemment aux Bouffes du Nord permet au personnel de première ligne d'entrer directement en contact avec eux. C'est ainsi que Victor et Géraldine ont fait des stages avec Soumaoro Kanté. S'ils reconnaissent l'apport personnel indéniable de ce travail avec un des grands acteurs de Brook, ils prennent également la mesure de l'écart à franchir entre un stage et une embauche. Un contre-exemple pourrait être trouvé avec Sabine, la jeune placeuse coordinatrice qui a été embauchée par Soumaoro Kanté pour jouer dans son spectacle *Oedipe*. Toutefois, il convient de préciser que Soumaoro connaissait le travail de Sabine pour l'avoir suivie dans des spectacles auxquels elle avait participé et non dans des stages qu'il avait lui-même organisés.

Gérald, quant à lui, ne cherche pas à voir ses talents de comédiens reconnus par Peter Brook grâce à un recrutement pour un spectacle. Il a d'autres aspirations puisqu'il souhaiterait voir un de ces spectacles produit aux Bouffes du Nord.

Ah ouais, ben moi, j'aimerais bien jouer ici. Ça serait particulier, mais, oui, j'aimerais... Je vais peut-être... Je caresse un mince espoir, parce que j'ai fait un truc cet hiver qui est très intéressant. J'en ai parlé à [Matthieu Oïli], ça l'intéresse. C'est un spectacle musical pour enfant avec grand orchestre. 40 musiciens avec un récitant. Je lui en ai parlé, il connaissait le truc. Il a dit ouais, ouais, ça m'intéresse. Donc là j'en ai un témoignage sonore que je vais lui faire parvenir. Donc ça serait très bien ici, ça

permettrait de faire venir des publics d'enfants pour l'initiation au grand orchestre. En plus ils ont une politique musicale maintenant ici, enfin bon.

Là encore, le mythe du théâtre ouvert entretient l'idée qu'une structure autrefois prête à lancer de jeunes troupes et metteurs en scène, pourrait renouveler l'expérience aujourd'hui. Il faut dire que pour Gérard, ce mythe a presque approché la réalité ce qui rend sa force encore plus grande.

Moi, j'ai failli avoir une très belle histoire qui n'a pas pu se faire. Je voulais monter un monologue de Beckett, un très beau texte de Beckett. Donc, je le lisais et elle m'avait dit « Qu'est-ce que tu lis ? ». Un texte de Beckett, c'est magnifique. « Tu peux me le prêter ? » Elle avait trouvé ça extraordinaire. Je suis sûr qu'elle était au bord de m'aider mais il se trouve, qu'entre temps, il y avait quelqu'un qui avait monté le spectacle à Paris. Moi, j'avais fait la demande de droits aux Éditions de Minuit. Refusé. Alors que si elle, elle avait été derrière moi... « Allo ! Jérôme Lanoux ? » et Schlac, j'étais le premier à monter ce texte-là depuis bien longtemps. C'était le genre à prendre des gens dehors et à les mettre dans la salle. Vous voulez voir un spectacle ? À l'époque de la guerre en Serbie, quand il y a eu une troupe de Sarajevo qui est venue jouer à Paris. Bon, ben, ça c'est passé, ici, aux Bouffes du Nord.

Pour les comédiens non reconnus, travailler en tant qu'ouvreur dans un théâtre offre certes des avantages du point de vue de l'organisation du temps de travail et le sentiment de pouvoir modifier le trait dominant de détermination de leur statut. En effet, l'organisation n'impose pas aux placeurs le port d'un uniforme strict, leur confie certaines tâches qui requièrent une compétence de comédien et tend à les obliger à prendre des initiatives sans être toujours dépendant d'instructions provenant de l'encadrement. Ainsi, les placeurs ont pu, jusqu'à la saison 2000-2001, effectuer leur travail de traitement du public dans les vêtements de leur choix. Ils pouvaient ainsi revendiquer une « identité vestimentaire » au sens dégagé par Henri Péretz<sup>581</sup> qui les distingue des placeurs des autres théâtres parisiens et qui rend même difficile l'association de leur tenue à leur métier. Par ailleurs, le théâtre a toujours eu recours à un placeur pour communiquer certaines informations au public avant le début de la représentation. Le placeur ou la placeuse chargé de ce qui porte l'appellation indigène « d'annonce » venant dire un court texte à l'attention des spectateurs, en se plaçant, sous les projecteurs, au centre du plateau. Bien que pour les ouvriers comédiens, l'annonce constitue une source de contradictions, elle est recherchée par eux. En effet, ils ont parfaitement

---

<sup>581</sup> In PÉRETZ, H., « Le vendeur, la vendeuse et leur cliente. Ethnographie du prêt-à-porter de luxe », *op. cit.*

conscience d'être jugés et donc ont un espoir de voir leurs aptitudes à être à l'aise sur une scène reconnues par l'Administration du théâtre et en particulier par la direction artistique, tout en sachant qu'il n'occupent qu'un poste de placeurs. Enfin, comme nous l'avons vu, le principe de l'autogestion permet aux placeurs qui le souhaitent de faire preuve d'une certaine initiative dans le cadre très délimité des tâches à accomplir. Bien que recherchée pour l'exposition qu'elle procure et la possibilité de valoriser leurs compétences en tant qu'acteurs, tous les soirs, l'annonce confronte également les comédiens placeurs à leur échec en tant que comédien. En même temps, ils éprouvent de la frustration du fait que ces aptitudes ne puissent être détachées du statut de placeur qui est le seul qui leur soit reconnu dans le théâtre. Le degré de frustration de ces comédiens placeurs est fonction de leur ancienneté dans le théâtre, celle-la même étant dépendante d'un insuccès en tant que comédiens. Pour reprendre les catégories dégagées par Eleanor Lyon (présentées dans le chapitre II. Les acteurs au Centre), ce sont des acteurs semi professionnels. Ils se sont impliqués dans l'activité théâtrale afin d'en faire un métier dont ils tireront les moyens de leur subsistance. Comme nous l'avons vu plus haut, bien qu'ils reçoivent parfois quelque rémunération pour leur participation à des spectacles dramatiques, cela ne suffit pas à subvenir à leurs besoins et il leur est nécessaire d'avoir des « petits boulots » à côté qu'ils organisent en fonction de leur participation à des spectacles<sup>582</sup>. Ils ont des exigences quant au type de production auquel ils veulent prendre part ce qui les conduit souvent à adopter une position de principe sur le sujet de « l'art » et du « commerce » ce qui les amène à dénigrer le théâtre diffusé dans les théâtres privés.

Les anciens ouvriers vivent parfois très difficilement cette situation et l'annonce cristallise leur frustration au point que certains, au bout de quelques temps, ne veulent plus la faire.

Toute la difficulté pour les comédiens ouvriers est que les liens qu'ils développent avec le Théâtre des Bouffes du Nord sont bien plus que de simples liens de travail. Ils aiment profondément un lieu qu'ils voient « vivant » et ont une profonde admiration pour Peter Brook et son approche artistique. En restant au théâtre, leur frustration est d'autant plus forte qu'ils ont acquis une grande connaissance des valeurs esthétiques du metteur en scène et qu'ils ont le sentiment de pouvoir répondre à ses éventuelles attentes et qu'à certains moments ils ont eu confirmation de leur capacités à « bien jouer ».

Y en a qui ont des blocages sur des annonces. On est essentiellement, deux à les faire.

Des fois, c'est pareil, j'ai encore des résidus de « faites chier, on est payé pour faire le

---

<sup>582</sup> Selon Howard Becker, cela est la preuve même du sérieux avec lequel ils s'engagent dans le métier d'acteur. In BECKER, H., S., « Notes on the Concept of Commitment », *American Journal of Sociology*, 66, juillet, 1960, pp. 32-40.

même boulot, faites-le aussi ». Tu vois, c'est des espèces de... des résidus de ça. Ça m'énerve un peu. Ça m'amuse plutôt de dire « fermez vos gueules » à cinq cent personnes. « Silence » [rires]. Des fois, ça me gêne terriblement. Quand il y a certaines personnes que je connais qui sont dans la salle. Tu vois, je n'ai pas envie, qu'ils me voient en train de faire ça. Parce que je m'estime d'abord comédien. Ça m'est arrivé quand même quelques fois de glurps. Des fois... tiens, ça c'est rigolo. C'est pas le fait de dire l'annonce. Je me souviens d'un spectacle qui était très beau. Il y a quelques années, un Shakespeare en anglais. *As you Like it*, qui était magnifique. Ils étaient pas restés longtemps. Il se trouve qu'à ce moment-là, je sais pas trop pourquoi, à la fin du spectacle, j'aimais bien rester là. Parce qu'à la fin du spectacle, il faut qu'il y en ait deux qui soient sur le plateau pour surveiller que personne touche aux accessoires etc., et le troisième, il reste là pour répondre aux questions. Et donc, je regardais passer tous les soirs, ces 500 personnes qui sortaient, et qui sortaient de voir un excellent spectacle et ils sortaient, tu vois, c'est pas palpable, tu vois, tu peux pas identifier ça. Et je les voyais sortir, ça durait dix minutes ce flot continu de gens. Et puis après c'était fini, je remontais sur mon petit vélo et je me retrouvais tout seul chez moi. Et je me souviens, j'ai eu une période de flip assez profond. Je me suis dit, c'est peut-être à cause de ça. De voir passer tous ces gens, remplis d'une forme de bonheur, d'avoir assisté à un très beau spectacle et puis juste d'être la vache qui regarde passer le convoi et de n'y être pour rien. J'avais analysé mon mal être, à cette époque-là, comme ça. parce que c'est une drôle de décharge d'émotion. Comme la première quand je suis rentré dans la salle sous les applaudissements. Au tout début, où je travaillais ici. Ils m'avaient expliqué « à la fin, il faut rentrer sur scène pour surveiller le public etc. » Et donc, je rentre dans la salle, j'ai eu une seconde où je me suis dit : « mais qu'est-ce que je fais ici ? ». Après, j'ai compris. Je peux pas applaudir, j'ai pas vu le spectacle. Je fais jamais ma claque ici. J'applaudis, si j'ai vu le spectacle, mais je ne fais jamais la claque. Je suis pas applaudi, je suis où ? C'était étonnant.

Derrière une certaine autodérision, Gérald exprime une souffrance récurrente mais sa situation financière ne lui permet pas encore d'envisager de pouvoir quitter son poste d'ouvreur aux Bouffes du Nord. En dépit de son nouveau statut d'intermittent, ces cachets sont trop minces pour lui assurer un revenu décent.

Enfin, il convient d'ajouter à cela que, profondément imprégnés de l'esthétique et de la vision Brookienne du théâtre, les ouvriers comédiens redéfinissent également le type de production théâtrale à laquelle ils ont envie de participer. Cette référence constante au théâtre pratiqué par Brook et son Centre aboutit à une limitation du champ des spectacles possibles auxquels ils pourraient prétendre. Ils trouvent difficilement des productions à la hauteur de celles de leur

modèle. Ceci les conduit à vouloir produire leurs propres spectacles. Or la production d'un spectacle est une tâche plus complexe que l'obtention d'un emploi de comédien dans un spectacle (il faut alors trouver des moyens financiers, un lieu de distribution, une équipe). Ce choix rend donc encore plus délicat leur accès au marché du travail en tant qu'acteur. Victor, Gérald et Jacques ont ainsi tous trois conçu des spectacles dans « l'esprit » Brookien sans obtenir de succès.

Victor est en train de monter un spectacle à partir de mythes mexicains. Il fait référence à *la femme qui rit*, une terre cuite creuse rapportée par Brook de son premier voyage au Mexique.

*Notes d'observation, 10 juin 2002.*

Dans un contexte de concurrence accrue qui rend très difficile l'accès au marché du travail, cette quadruple dépendance (à savoir, au lieu, aux personnes, à l'esthétique et à la façon de travailler) à l'égard d'un théâtre qui les éloigne dans les faits du marché de l'emploi des acteurs, renforce une dépendance financière croissante vis-à-vis de leur emploi de personnel de première ligne. L'ensemble de ces pressions oblige, progressivement, les ouvriers comédiens à changer de statut. De semi professionnels, ils deviennent peu à peu, des acteurs « non professionnels » car ils ne sont plus à même de faire les changements d'orientation de principe et de rabaisser leurs ambitions artistiques nécessaires pour devenir des acteurs professionnels. À l'inverse, les nouveaux ouvriers, comme Sabine, ont encore la possibilité de devenir des professionnels car ils n'ont pas redéfini leurs exigences artistiques en fonction de l'esthétique brookienne et qu'ils sont encore assez jeunes pour assumer le coût physique et psychique d'une vie faite de longues heures de travail à la fois au théâtre et dans des petits boulots mal rémunérés. D'autres placeurs ont connu cette même situation de dépendance financière à l'égard du théâtre. Deux d'entre eux ont pensé avoir trouvé la solution intermédiaire du travail au bureau de location. Géraldine, à la recherche d'un volume horaire plus conséquent a réussi à se faire embaucher provisoirement au bureau de location à un moment où la demande de réservation pour les spectacles était très élevée. Son espoir étant que la demande persiste et que son embauche provisoire soit renouvelée. Devancé par Géraldine, Victor, quant à lui, s'est vu contraint de continuer à placer les spectateurs. En dépit du fait qu'il revendique d'avoir appris combien il était important de ne pas être dépendant, son admiration de la philosophie brookienne, le rend encore très dépendant du lieu qui incarne le mieux la voie choisie par son maître à penser.

Si le Théâtre des Bouffes du Nord permet aux membres du personnel de première ligne de s'impliquer dans son organisation du travail, c'est que ces personnes y trouvent également le moyen d'y satisfaire des intérêts extérieurs. Ceux-ci tiennent soit à la possibilité de valoriser ou de défendre leur statut, soit à la capacité de maintenir, voire même d'acquérir une étiquette différente de celle de personnel de première ligne. La satisfaction d'intérêts extérieurs aux objectifs de l'organisation prend la forme d'un jeu entre les agents et l'encadrement et garantit le consentement du personnel de première ligne à l'organisation du travail. Parmi les membres appartenant à cette catégorie de personnes, certains ont toutefois mis fin à leur implication au fonctionnement du théâtre. Voyons à présent les éléments qui agissent dans le sens d'une rupture de l'implication pour les membres du personnel de première ligne du Théâtre des Bouffes du Nord.

### **III. Les facteurs de démotivation**

Michael Burawoy souligne que le jeu entre les employés et l'encadrement qui permet d'assurer le consentement des premiers à l'organisation du travail prend fin dans trois circonstances : quand les gains sont trop incertains et qu'ils sont hors de portée des joueurs, quand les gains sont trop faciles à obtenir et que les joueurs peuvent les contrôler intégralement ou quand les joueurs n'ont que faire des gains possibles<sup>583</sup>. Au Théâtre des Bouffes du Nord les facteurs de démotivation relèvent des deux premières catégories et correspondent au fait que des modifications dans l'organisation portent atteinte au statut économique ou social du personnel de première ligne ou qu'il l'empêche de maintenir une étiquette différente.

Avec le changement d'Administration, l'allongement et l'alourdissement de la saison de spectacles, les anciens placeurs s'attendaient une revalorisation de leurs indemnités. Bien qu'il y a dix ans, la rémunération des placeurs ait été plutôt satisfaisante pour l'époque, elle est aujourd'hui toujours fondée sur le même taux horaire de rémunération. Du point de vue de la gestion financière du théâtre, le maintien d'une faible rémunération permet de maîtriser les

---

<sup>583</sup> BURAWOY, M., *Manufacturing Consent*, op. cit., p. 87.



dépenses en salaires qui représentent un poste très important des dépenses de fonctionnement d'un établissement théâtral. Il oblige également l'Administrateur à moduler la règle concernant les pourboires afin de ne pas susciter de conflit. Ceci explique que depuis son arrivée, le principe soit que les placeurs n'acceptent les pourboires que si les spectateurs insistent pour qu'ils les prennent. Le changement n'est pas tant que tout placeur dispose désormais d'une certaine impunité puisqu'il peut aisément arguer du fait que le spectateur a insisté. Il est davantage dans le fait qu'il s'inscrive dans la mise place d'une nouvelle politique de gestion du théâtre avec une revalorisation du prix des places, la création de différents niveaux de prix et des options de programmation qui marquent un abandon de la politique en faveur d'un public populaire. Dans un tel contexte, les ouvreurs sont placés dans la position d'accorder une plus grande importance à cette forme non salariale de rétribution du travail. Cette nouvelle tolérance à l'égard des pourboires alliée à la dépréciation de la rémunération par rapport à l'évolution du coût de la vie ainsi qu'à la nouvelle politique des prix des places du théâtre influe directement sur le comportement des anciens placeurs à l'égard des pourboires. Conscients de ces changements de contexte, ils n'ont plus de honte à l'encontre de cette pratique et certains les sollicitent même ouvertement. Victor affirme ainsi :

« De toute façon, moi, maintenant, je ne m'en cache pas, je leur [aux spectateurs] dis carrément que je prends les pourboires. »

Pensant montrer ainsi son dédain à l'égard d'une administration dont il pense qu'elle les méprise, il ne fait en réalité que donner raison à la politique de maîtrise des coûts salariaux.

Les jeunes ouvreurs, quant à eux, n'ont pas une attitude provocatrice à l'égard de l'Administration concernant les pourboires. Dès leur embauche, ils ont intégré la nouvelle règle et il est pour eux normal d'accepter les pourboires sans pour autant afficher que l'on les attend. Ils ont par ailleurs, une échelle d'évaluation de leur rémunération différente de celles des placeurs les plus anciens. En effet, contrairement à ces derniers, les nouveaux placeurs ne disposent pas des mêmes grilles d'appréciation et ne peuvent utiliser l'expérience d'une situation passée et la référence à des pratiques classiques d'indexation régulière des salaires sur le coût de la vie afin de mesurer les salaires. Ces jeunes ouvreurs ne peuvent que se référer à leurs expériences antérieures dans des emplois précaires, lorsqu'ils en ont une. Associée à leur jeunesse et aux atouts que celle-ci représente (absence de charges familiales, aides au logement), cette expérience ou absence d'expérience d'une situation financièrement plus satisfaisante leur permet de définir leur statut comme convenable du point de vue des salaires.

L'absence de revalorisation du taux de rémunération n'est pas le seul élément qui conduit les anciens placeurs à redéfinir leurs conditions de travail et à parler d'une dégradation. À côté du maintien de leurs indemnités à leur niveau antérieur, les ouvriers ont, en effet, perdu le bénéfice de certains avantages. Tout d'abord, les primes d'ordinaire versées à Noël ont été supprimées au motif que « le théâtre traversait une période difficile et que tous devaient ce serrer la ceinture ». Ces primes venaient compenser le fait que les placeurs travaillaient au moment des fêtes de Noël et de fin d'année et ne pouvaient donc pas être auprès de leur famille ou amis. Sans habitude de la revendication salariale, les placeurs les plus anciens qui, seuls pouvaient se plaindre de ce changement, n'ont pas réagi. Ce qui était une mesure provisoire a, donc, définitivement disparu du mode de rémunération. Mais surtout, à deux reprises, le statut déjà très précaire des placeurs du Théâtre des Bouffes du Nord a failli être fragilisé par la remise en question du mode de calcul des rémunérations. À la rentrée 2001, de nouveaux ouvriers ont été recrutés sur la base d'un taux de rémunération horaire inférieur à celui pratiqué pour les anciens placeurs. Au lieu de percevoir 7,62€ comme c'était le cas pour les ouvriers déjà en poste, les nouveaux ont été embauchés à un taux horaire de 6,10€. Informés de cette mesure, les placeurs les plus anciens ont montré l'illégalité d'une telle pratique en s'appuyant sur la législation du travail et le taux de rémunération des nouveaux ouvriers a été rehaussé.

Par ailleurs, l'Administratrice adjointe avait annoncé que le paiement ne serait plus effectué sur une base horaire mais à partir d'un découpage en quart d'heure effectué. Cela signifiait que contrairement à ce qui se pratiquait, toute heure entamée ne serait plus due. Il fallut l'intervention d'une ancienne placeuse pour que cette proposition fût déjouée. En poste depuis 1995 et renseignée sur ses droits par sa mère qui avait autrefois travaillé à l'administration financière du théâtre, Claire argua de la notion d'avantage acquis et le projet fut abandonné. Ces deux problèmes créèrent une tension réelle entre l'équipe des placeurs et l'Administration représentée par l'Administrateur et son adjointe. Les ouvriers les plus anciens définissant leur statut comme encore plus précaire du fait de ses multiples tentatives de remise en question de leurs acquis.

À cela s'ajouta une autre mesure qui portait de fait atteinte au volume de rémunération des anciens placeurs faisant le plus d'heures. Comme le laissent entrevoir les propos de Claire, ce n'est pas le principe d'équité entre placeurs qui est sujet à contestation, mais, plutôt, les modalités de son application et de son contrôle qui sont remis en question en ce qu'elles portent à la liberté d'action des placeurs. À la question de savoir si les placeurs avaient un nombre d'heures minimales de travail à effectuer par mois, Claire répond ainsi :

Non... Apparemment, depuis le mois de septembre, Anne a demandé à ce que les choses soient équilibrées entre les gens. Qu'on fasse à peu près tous le même nombre d'heures.

[C'est-à-dire, combien ?]

Ça dépend. C'est vraiment complètement, heu... Le maximum que j'ai fait, ça devait être entre 70 et 80. On équilibre à peu près entre nous. »

Bien qu'il ne soit pas fait allusion aux changements que cela implique dans les revenus des placeurs qui assuraient le plus gros volume d'heures, ce « rééquilibrage » a, de fait, renforcé la précarité de ceux pour qui le travail d'ouvreur aux Bouffes du Nord constituait la seule source stable de revenus. Présentée sous le principe de l'équité, cette modification des habitudes d'allocation des heures de travail en fonction des besoins de chacun n'a pu être remise en question par le placeur qui était autrefois le plus grand bénéficiaire d'une répartition coutumière. Dans la gestion du théâtre, l'option du rééquilibrage des heures permet d'augmenter la flexibilité des postes tout en mettant fin à la possibilité de rendre l'emploi « permanent »<sup>584</sup>. L'administration du théâtre privilégiant dès lors dans son recrutement les profils de jeunes engagés dans une formation universitaire ou professionnelle n'ayant plus aucun lien avec le théâtre. Même dans le cas où leur formation ne leur permettrait pas de trouver un emploi régulier en rapport avec les compétences acquises, ils ne pourront plus concevoir l'emploi autrement que comme temporaire. En effet, non seulement, aucune perspective d'embauche plus importante ou de promotion au sein du théâtre n'est plus proposée au moment du recrutement<sup>585</sup> mais, le poste de placeur n'offrira plus la possibilité de faire un nombre d'heures suffisant pour assurer sa subsistance.

Confrontés à cette diminution, certains ont cherché des solutions palliatives et deux ouvriers sont ainsi devenus temporairement caissiers au bureau de location.

---

<sup>584</sup> Ceci est à rapprocher des pratiques de la restauration rapide telles que décrites par C. Brochier où l'on embauche de jeunes lycéens ou étudiants qui ont besoin d'un emploi pour payer leur formation. Craignant le chômage et envisageant leur emploi sous l'angle d'une découverte des rigueurs du monde de l'entreprise, ils acceptent des conditions de travail extrêmement pénibles et des contrats n'excédant jamais 25 heures hebdomadaires. Toutefois, Au Théâtre des Bouffes du Nord, l'objectif n'est plus d'effectuer ensuite, par l'exercice de pressions, un tri sur les jeunes recrues afin de les fixer et de ne garder ainsi que les plus motivés. In BROCHIER, C. « Des jeunes corvéables, l'organisation du travail et la gestion du personnel dans un fast-food », *op. cit.*.

<sup>585</sup> Lors de mon propre recrutement, La question de mon absence de flexibilité avait certes révélé la volonté de l'Administrateur de ne pas s'embarrasser d'une personne qui n'offrait pas la souplesse horaire nécessaire au bon roulement de l'équipe. Elle avait aussi pointé les craintes, non ouvertement exprimées de l'Administratrice adjointe, mais maintes fois ensuite sous-jacentes dans ces propos à mon égard, de voir quelqu'un pouvoir prétendre ensuite à un poste de responsabilité au sein du théâtre.

Les intérêts financiers liés au salaire bien que moindres n'agissent pas dans le sens d'une redéfinition des gains que les placeurs peuvent retirer du jeu avec l'encadrement. Ils sont en effet, compensés par l'augmentation quantitative des pourboires qui a accompagné la programmation croissante de concerts classiques ainsi que par des avantages en terme d'horaires de travail qui satisfont toujours les placeurs. En revanche, deux autres modifications apportées par la direction remettent en question l'implication des placeurs dans l'organisation en ce qu'elles les prive de la possibilité de faire valoir leur étiquette de comédien : il s'agit de l'imposition de l'uniforme et de l'abandon de « l'annonce » effectuée par les placeurs.

### **A. Le poids de l'uniforme**

Peu de temps après son arrivée, la multiplication des tensions que les modifications dans l'organisation du travail suscitèrent entre les placeurs et l'Administration conduisit l'Administrateur à proposer une réunion avec les ouvriers. Ceux-ci y ont vu la volonté du nouvel Administrateur de se mettre à leur écoute. Comme le souligne avec amertume Géraldine, l'objectif de cette rencontre est en fait autre. Il s'agissait de vérifier que les règles de fonctionnement édictées étaient bien appliquées par les placeurs.

Avec [Matthieu Oïli], il y a eu au moins une première réunion où il a dit qu'il était prêt à nous entendre et où on pouvait l'entendre, où il nous a imposé des choses pas évidentes parce que tout d'un coup il nous a dit qu'il fallait qu'on soit dans un noir strict alors qu'on était pas dans des conditions où on était entendus sur quoique ce soit d'autre. Il arrivait en nous imposant encore quelque chose. Jusqu'alors, y avait pas du tout d'obligation en ce qui concerne la tenue. Non, y avait pas d'obligation. Y avait quand même, depuis qu'il était là, un peu de... d'habitude de sombre. Soit les gens étaient très discrets euh... Et en tout cas... de dire du noir strict... Quand les gens sont arrivés avec un petit motif machin ou une chemise qui était noire avec un petit liseré, Oïli a dit non, non. Les gars, ils arrivaient avec des pulls un peu chinés, « si je vous ai dit noir strict, ça c'est pas du noir strict ». Et bon, sans dire, vous devez avoir un costume et puis tout ça... Et parce que aussi il nous avait dit, « si vous avez des problèmes », genre « on vous donnera quelque chose », puis genre « vous pouvez aller acheter du noir strict d'occace dans le bazar d'à côté ». M'enfin bon, ça n'a pas été « bon, on vous met 200 balles sur la fiche de paye et vous vous achetez au moins un pull noir ». Enfin, il n'y a pas eu un geste par rapport à cette demande. Ça, j'ai

trouvé que c'était très maladroit. Ils étaient quand même assez adroits pour venir parler aux gens.

Outre la charge financière que l'obligation d'une tenue noire implique pour les ouvriers, elle sous-tend également que ceux-ci, soit viennent déjà en tenue, soit puissent disposer d'un vestiaire pour se changer. La mise à disposition d'une salle située au-dessus du restaurant du théâtre devait pallier l'absence de vestiaire. Elle ne servit à cet effet qu'à deux occasions. Un changement dans la gérance du restaurant, conduisit le nouveau chef à réclamer que cet espace ne soit pas utilisé par les ouvriers. Contraints d'utiliser le pallier au-dessus de l'escalier en colimaçon, les ouvriers ont vite délaissé un endroit trop étroit, difficile d'accès, non fermé et qui n'offrait, de plus, aucune intimité. Lorsqu'ils le pouvaient, La plupart des ouvriers venaient donc déjà en tenue. Lorsqu'ils n'avaient pas d'autre choix, ils utilisaient les toilettes afin de se changer. Devant cette situation, les ouvriers les plus anciens ont eu une réaction bien plus exacerbée que les nouveaux placeurs. Ils soulignaient l'absence de considération dont l'Administration faisait preuve en leur déniait le droit à l'intimité et pointent surtout la disparition d'une certaine forme de liberté. Une fois de plus, leur expérience des modes antérieurs d'organisation du travail les conduit à ressentir la règle de l'uniforme vestimentaire comme une pure contrainte. Les plus anciens accentuent le fait qu'ils avaient autrefois toute possibilité de venir vêtus comme bon leur semblait, insistant même sur la signification symbolique des couleurs et opposant le noir vécu comme une couleur qui nie la personnalité de l'individu à des couleurs vives et chaudes. Claire mentionne ainsi le fait d'être venue en salopette orange, Victor en pantalon de toile rouge. Aux yeux des anciens placeurs, cette absence de contrainte vestimentaire n'allait pas seulement de pair avec le cadre non formel qu'offre la salle elle-même, elle était vécu comme un élément de distinction par rapport à la situation des placeurs dans les autres théâtres parisiens où l'uniforme est de rigueur et identifie le placeur à un agent subalterne de bas statut. Pour les salles à l'Italienne, l'uniforme consiste souvent en un costume noir avec chemise blanche pour les hommes, et jupe noire avec chemisier blanc pour les femmes. Dans les théâtres publics datant de la décentralisation théâtrale, l'uniforme existe, mais est souvent de couleur. Il est à noter que, dans les salles de théâtre privé dont une partie de la programmation est constituée par des spectacles réservés aux enfants (Théâtre du Gymnase, Théâtre de la Porte Saint-Martin), les placeurs ne portent pas leur uniforme lors des représentations en journée destinées à ce jeune public. Cette insistance permet de comprendre que la liberté de choix n'est pas la seule valeur attachée Au changement dans la tenue vestimentaire. Le port de

vêtements librement choisis revêtait un caractère hautement symbolique dans la mesure où il constituait un moyen pour les placeurs d'afficher que derrière la fonction se tenaient des personnes et surtout des comédiens et de renforcer leur indépendance par rapport à une position sociale stigmatisée. Le port de l'uniforme, indiquant pour eux la soumission à ce statut. Cette liberté vestimentaire était une façon de compenser l'écart entre le statut dévalorisé de placeur et celui valorisé de comédien au sein d'un théâtre. Les nouveaux placeurs ne vivent pas cette nouvelle règle comme une pression supplémentaire mais simplement comme une contrainte inhérente au monde du travail précaire. De plus, parce qu'ils envisagent cette expérience comme foncièrement temporaire, ils ne voient pas de nécessité de la remettre en question parce que rien n'a encore entamé leur certitude que cela ne s'appliquera pas à leur futur métier. Il importe de souligner par ailleurs que, depuis l'ouverture de la saison 2004-2005, et grâce à l'intégration d'un commerce adjacent au bâtiment du théâtre en espace d'accueil des spectateurs avant les spectacles, les placeurs ont pu disposer d'un espace qui leur est réservé et où ils peuvent se changer et déposer leurs affaires<sup>586</sup> facilitant ainsi, l'acceptation de cette nouvelle norme.

Le processus par lequel cette obligation d'uniforme noir s'est imposée est en lui-même intéressant en ce qu'il révèle les modifications profondes entraînées par l'introduction de nouvelles règles de fonctionnement dans un lieu où certains domaines n'étaient autrefois pas régulés de façon normative. Une fois de plus, l'idée était de ne pas imposer brutalement une règle qui suscite des réactions immédiates. Les placeurs n'ont donc pas tout de suite été informés de l'obligation de porter des vêtements de couleur noire. L'Administratrice adjointe leur a, dans un premier temps, dit qu'il convenait dorénavant de porter des vêtements de couleur sombre. Ce n'est que lors de la réunion suscitée par l'Administrateur, que la consigne est devenue plus explicite tout en n'instituant pas de véritable uniforme. Une fois mise en application, la règle de la tenue vestimentaire est devenue une cause supplémentaire de brimades pour les placeurs. Ceux-ci sont parfois l'objet de reproches alors même qu'ils croient s'être pliés à la nouvelle norme édictée. C'est ce qu'il s'est produit pour Géraldine au début de la saison 2001.

Nous-mêmes, on [Anne Sorgiu] nous a demandé d'être en sombre. Donc moi, j'ai mis des vêtements que j'aime bien mais qui sont noirs. J'avais une robe en plastique noir

---

<sup>586</sup> Dans le nouveau hall d'entrée du théâtre, un escalier en colimaçon situé à droite de la porte d'accès au couloir desservant la salle permet d'accéder à la salle mise à disposition des placeurs. Celle-ci bénéficie du chauffage du fait de la présence de la chaufferie, ainsi que d'un sol moqueté qui la rend confortable.

et un jour, la dame qui est souvent avec un pull rose [ l'assistante à la mise en scène] m'a dit que ce n'était pas ce que je devais porter. J'étais en sombre pourtant et je lui ai répondu que je m'amusais. Peter Brook, lui, n'a rien dit. On a l'impression qu'il y a autour de lui des tas de gens qui le protègent. Par exemple, un jour, je vois [Amin] qui nettoie le tapis avec un aspirateur, et je vois une grosse tâche. Je le dis à [Anne] qui me répond : « surtout ne le dit à personne ». Et la tâche est toujours là. Une grosse tâche de boue. »

L'une des particularités de l'organisation du travail au Théâtre des Bouffes du Nord est que l'origine des consignes n'est jamais clairement établie. L'autonomie relative du personnel a deux implications pour les placeurs. Tout d'abord, cela signifie que parce qu'on attend des personnes subalternes qu'elles sachent ce qu'elles doivent faire, celles-ci ne sont pas toujours informées des changements dans l'organisation qui de fait, impliquent des modifications dans les tâches que les placeurs ont à accomplir. D'autre part, l'absence de référence systématique à une seule personne ou un ensemble de personnes désignées comme responsable de l'émission d'une consigne peut permettre à tout un ensemble de personnes de faire passer ou d'essayer de faire passer des directives comme venant de la direction sans que cela ait été avalisé par elle. Ce mode de fonctionnement est, par ailleurs, garanti par le principe appliqué autrefois à tous les niveaux de l'organisation du théâtre qui voulait que l'on tente de gérer soi-même les problèmes sans jamais en référer à la hiérarchie. Ce principe qui concourt à l'origine à développer le sens des responsabilités de chacun est contrecarré aujourd'hui par le fait que certains mettent à profit cet espace de liberté pour exercer une certaine forme de pouvoir soit en diffusant des consignes soit en exerçant un contrôle. En multipliant la source des directives et les contrôles hiérarchique, les changements dans l'organisation du travail ont conduit à une dilution de la prise de responsabilité. L'effet gratifiant que pouvait provoquer l'existence d'une certaine responsabilité dans le bon fonctionnement de l'établissement disparaît laissant les anciens agents de première ligne avec le sentiment amer que ce qu'ils font n'est pas reconnu. Outre le fait d'augmenter le sentiment de dévalorisation qu'ils peuvent éprouver, l'absence de reconnaissance et la suspicion conduisent à l'abandon de toute velléité de prise de responsabilité de la part des ouvriers. Seul reste le jeu de la quête des pourboires en compensation. Dans un environnement devenu peu propice à l'évolution professionnelle, les anciens ouvriers comédiens vivent avec d'autant plus de difficulté leur échec en tant qu'artiste.

## **B. L'étiquette confisquée**

Comme nous avons pu le voir, le maintien d'une étiquette de comédien en dépit d'un statut d'employé subalterne déprécié comme celui de placeur ou caissier est rendu possible grâce à différents éléments. Parmi ceux-ci, l'existence d'une « annonce » faite devant le public par un membre de l'équipe des placeurs qui se place au centre de la scène joue un rôle primordial. Le choix de celui ou celle qui fait l'annonce se fait très peu de temps avant celle-ci car il est contingenté par le choix du parterre qui fonctionne comme un présélecteur d'annonceurs potentiels par rapport aux placeurs présents. Le parterre revenant à deux ou trois placeurs, le nombre de placeurs susceptibles de faire l'annonce est donc généralement restreint, d'autant plus qu'il y a parfois parmi eux un non comédien qui, jusqu'en novembre 2003 s'excluait de lui-même car il définissait « l'annonce » comme étant affaire de comédiens. « L'annonce » n'empêchait pas pour autant que des non comédiens choisissent de « faire le parterre », cela impliquait seulement, qu'il y ait parmi le placeur ou les placeurs qui occupent également les postes du parterre, quelqu'un qui puisse « faire l'annonce ». En trois années d'observation ponctuelle, je n'ai pu observer qu'une fois un placeur non comédien se proposer pour l'annonce et susciter ainsi la surprise générale parmi ses partenaires de placement. Au mois de novembre 2003, l'Administratrice adjointe a informé les ouvriers que « l'annonce » ne serait plus faite par ceux d'entre eux qui sont comédiens au motif que ceux-ci « se la jouent trop quand ils font l'annonce ». Cette éviction de fait des placeurs comédiens de la fonction d'annonceur ne répond pas à une volonté de résoudre leur dilemme de statut. Elle vise, tout d'abord, à mettre fin aux revendications des placeurs à l'égard de leur participation aux auditions pour les spectacles de Peter Brook. Elle a aussi pour objet de ne pas conforter les ouvriers dans l'idée qu'une expérience d'un travail au sein du Bouffes du Nord peut laisser supposer un accès à d'autres fonctions moins précaires au sein de ce même théâtre. Ceci est renforcé par le fait que les derniers recrutements effectués lors de l'ouverture de la saison 2003 n'aient concerné que des personnes ayant un profil autre que celui de comédien (étudiant en droit, ...). Cumulés à une expérience négative d'audition avec le metteur en scène et directeur artistique Peter Brook, l'ensemble de nouvelles mesures portant atteinte à l'étiquette de comédien conduit certains à envisager une rupture radicale de leur implication.

Victor se compare au personnage d'une nouvelle de Kafka qui garde une porte derrière laquelle il n'est jamais passé et qui a pour seule fonction la seule volonté de justifier la présence du gardien. Depuis un an, il est malade de cette situation. Il vit



très mal son échec de comédien et veut fuir un lieu qui ne lui apporte plus d'espoir de réalisation de ses rêves d'acteur.

*Notes d'observation, 10 juin 2002*

Victor s'est peu à peu désengagé de son travail au Théâtre des Bouffes du Nord et à la fin de la saison 2003-2004, la participation à un spectacle lui a permis de rompre définitivement avec son implication dans l'organisation. La situation est, cependant plus difficile pour les agents de première ligne dont les revenus financiers sont moins précaires que ceux des placeurs. Jacques, devenu personnel permanent du service de location et ayant obtenu un temps plein a donc bénéficié d'une mobilité ascendante. Son salaire lui permet à présent de vivre décentement mais le volume horaire de travail ne lui permettent plus d'envisager de poursuivre une formation de comédien. À la suite de son audition infructueuse pour Peter Brook, Jacques est amené à redéfinir les termes de son consentement à l'organisation. Il ne s'agit plus pour lui de réaliser le rêve de jouer dans un spectacle du metteur en scène et directeur artistique des Bouffes du Nord mais de, plus prosaïquement, trouver des satisfactions dans le contact qu'il a auprès du public et qu'il a appris à valoriser auprès d'Izabela. Jacques souligne ainsi cette réorientation de principe par rapport aux enjeux annexes.

C'est un grand souvenir et j'ai appris beaucoup. Je suis encore fragilisé vis-à-vis de ça, parce que tu vois quand je croise Peter Brook, je suis un peu gêné. Parce que j'ai auditionné avec lui et en même temps je suis toujours ici [au bureau de location]. Je me rends compte du malaise que ça peut causer quand tu travailles quelque part et que tout à coup on te sort de ton étiquette et c'est pas possible. Ils se disent, il est à la location donc il peut pas... Ça, je le savais mais je me disais qu'il fallait que je le fasse, pour moi. Ce qui est très difficile dans ce métier, c'est la confiance en soi. Il faut avoir suffisamment de confiance et la confiance, il n'y a que le travail qui peut la donner. Donc, soit t'es sûr de toi et tu fais des choses seuls, t'es jamais vraiment tout seul, mais seul dans ta prise de responsabilité. Il faut savoir un peu le chemin que tu va prendre. Maintenant, j'ai beaucoup plus de distance par rapport à ici. C'est vital. Parce que si... à la fin de l'année dernière, je commençais un peu à péter les plombs dans le sens où je me posais trop de questions. Vu la masse de travail qu'il y a, il faut pas se poser de question. Il vaut mieux être bien. Si tu commences à tout mélanger, alors là. J'ai fait une croix sur le fait de jouer ici. Peut-être aussi parce que je suis pas du genre à m'imposer et j'ai quand même l'instinct de savoir quand il faut tenter quelque chose ou pas. Peter Brook, c'est une chose, c'est son théâtre, j'y travaille mais c'est à la location. Si je veux faire quelque chose ce sera à côté, mais pas là. En tout cas, j'ai besoin de me dire ça, si je veux continuer à travailler ici.

## Conclusion

En exerçant leur métier au Théâtre des Bouffes du Nord, les membres du personnel de première ligne avaient la possibilité de minorer les désavantages liés à leur bas statut. Le caractère précaire de l'emploi saisonnier était en partie compensé par le fait que la rémunération horaire y était plus élevée que dans la plupart des théâtres publics et qu'à cela s'ajoutaient l'existence de primes ainsi que, pour les placeurs, l'aspect ludique que pouvait représenter la pratique officieuse des pourboires. L'absence de règles précises de fonctionnement a permis aux membres du personnel de première ligne de mettre en place leur propre culture fondée sur la disponibilité, une forme d'équité dans la répartition des tâches et d'autogestion. L'autonomie de fonctionnement particulièrement grande chez le personnel du service de location, lui conférant une forte reconnaissance auprès du public bénéficiaire du service et donc une importante valorisation sociale d'un statut professionnel initialement faible. L'encadrement avait conscience des intérêts annexes que les agents de première ligne trouvaient dans l'organisation du travail aux Bouffes du Nord (pourboires, étiquette, statut de « responsable ») mais jouait le jeu car cela lui permettait d'obtenir du personnel de première ligne qu'il s'implique dans le travail et consente à l'organisation en place. La culture spécifique était transmise grâce à un certain contrôle de la part des agents sur le processus de recrutement et à une division du travail fondée sur l'ancienneté. Privés de certains avantages qui instaurent une cohésion de groupe et permettaient au jeu de se maintenir, les agents de première ligne les plus anciens, à l'exception de la responsable du service location, redéfinissent les gains qu'ils peuvent retirer de leur participation à l'organisation en termes négatifs. Pour certains, en particulier pour les agents qui sont également comédiens, la possibilité d'augmenter les revenus offerte par l'extension de la saison et l'intensification de la programmation ne constitue pas un avantage suffisant pour contrebalancer ces pertes. Sans moyen réel d'aménager ces modifications mais surtout privés de la possibilité de défendre le trait dominant de détermination de leur statut que constitue l'étiquette de comédien, les membres du personnel de première ligne - comédiens sont contraints soit d'abandonner leur étiquette, soit de laisser le terrain au profit de nouveaux employés sans étiquette artistique. Dans un contexte où le marché de l'emploi n'offre pas beaucoup de possibilités d'embauche, les nouveaux ouvriers, quant à eux, constituent une main d'œuvre flexible, que le caractère précaire de l'emploi rebute d'autant moins qu'il est conçu comme temporaire, modulable avec

une formation et qu'il offre l'avantage de se faire dans un cadre dont tous valorisent le caractère unique.

## Chapitre V. La COOPÉRATION du PUBLIC

### Introduction

J'ai examiné jusqu'ici les différentes catégories de personnes impliquées dans le fonctionnement de la salle de spectacle des Bouffes du Nord. Mais il ne peut y avoir d'événement artistique sans la présence de personnes qui assistent à la représentation de l'œuvre. Comme le souligne Howard Becker, l'art n'existe que parce le travail accompli suscite l'appréciation d'un public ou de spectateurs<sup>587</sup>. C'est le jugement exprimé par ces derniers qui confère à l'objet ou à l'événement créé le statut d'art et à celui ou celle qui l'a créé, le statut d'artiste. Dans la plupart des mondes de l'art, la réaction du public<sup>588</sup> se manifeste dans la dernière phase de production de l'œuvre artistique à savoir, sa présentation (dans une galerie, un musée) ou sa représentation (dans une salle de spectacle) devant un public. Dans le spectacle vivant, la co-présence des artistes et des spectateurs lors de la représentation confère au public un rôle actif dans le processus même de réalisation de l'œuvre. Ceci est particulièrement vrai au théâtre et dans certains types de concerts, où les spectateurs peuvent exprimer leur appréciation du spectacle alors même que les interprètes jouent<sup>589</sup>. La co-présence crée un champ d'interactions possibles entre spectateurs et acteurs.

---

<sup>587</sup> « Une fois l'œuvre réalisée, il faut encore que quelqu'un y soit sensible, affectivement ou intellectuellement, 'y trouve quelque chose', l'apprécie en somme. C'est la vieille énigme: 'si un arbre tombe dans la forêt et que personne ne l'entende, a-t-il fait du bruit?' La solution tient dans une simple définition: le phénomène qui nous occupe consiste dans la réalisation et l'appréciation de l'œuvre; il ne se conçoit pas sans la présence d'un public qui réagit et porte une appréciation. » In BECKER, H., S., *Les mondes de l'art*, *op. cit.* p. 30.

<sup>588</sup> Bien que l'on s'accorde aisément sur le fait qu'un public soit l'ensemble des personnes qui assistent réellement à une réunion, un spectacle ou une cérémonie, le terme est souvent utilisé pour faire plus généralement référence à l'ensemble des gens qui lisent, voient ou entendent des œuvres. Il convient alors de souligner comme le fait Jean-Michel Guy, qu'il s'agit là « d' une construction statistique qui n'existe pas » en ce qu'elle équivaut à une « collections d'individus » qui ont en réalité « de faibles chances de se rencontrer ». Dans l'étude d'une salle lieu d'accueil de divers spectacles, le public ne peut non plus être réduit à la somme des spectateurs présents lors de la représentation d'une œuvre, car le résultat ne tiendrait pas compte des différences entre les spectateurs de chaque œuvre présentée ni de celles entre spectateurs lors des multiples représentations d'une même œuvre. In GUY, Jean-Michel, « Les publics du spectacle vivant », *op. cit.*, p. 163-168. En dépit de ces réserves d'ordre sémantique et en raison de la programmation à la fois théâtrale et musicale du théâtre des Bouffes du Nord, je choisis de garder le terme « public » pour son caractère polyvalent. De plus, malgré son lien intime avec l'activité visuelle et donc le théâtre, j'utilise le terme « spectateur » dans son acception générale de « témoin » d'une représentation artistique afin de qualifier également les auditeurs de concerts.

<sup>589</sup> Le public des représentations dramatiques de la Grèce ancienne exprimait haut et fort ses opinions et manifestait ses réactions physiquement (fuite des spectateurs devant certains masques, usage de pierres à l'encontre de certains personnages). Même si, de nos jours, de tels comportements ne sont plus observables parmi les publics occidentaux de théâtre et si ceux-ci se montrent plus pondérés dans la manifestation de leurs

Une fois la représentation terminée, l'intensité des applaudissements reste pour les acteurs un élément permettant d'évaluer la réception de leur travail et donc de supputer sa durée d'existence. Si artistes et personnel de renfort ont pour volonté d'assurer également la pérennité de l'œuvre en ce qu'elle est garante de la continuité de leur rémunération, tous n'ont pas un rapport au public aussi direct que les personnes impliquées dans la distribution de l'œuvre. Parce que artistes, producteurs et diffuseurs ont conscience de leur dépendance à l'égard des spectateurs, nombre d'entre eux ont développé une réflexion sur l'amélioration des interactions entre la représentation d'une œuvre et sa réception par le public. Ces réflexions ont donné lieu à deux formes de politiques visant à favoriser ces interactions et à les maintenir dans le temps. D'une part, des politiques en direction des conditions de représentation, qui portent sur ce que l'on a coutume d'appeler aujourd'hui la participation du public<sup>590</sup> et agissent sur la taille et l'organisation de l'espace ainsi que les modalités d'accueil du public. D'autre part, des politiques en direction des conditions de distribution de l'œuvre et qui portent sur la fidélisation du public en jouant sur les prix des places, les systèmes d'abonnement et de location à distance, mais aussi par exemple, sur la prospection auprès d'institutions. De telles politiques ne peuvent être mises en place que si artistes et diffuseurs ont une idée des personnes qu'ils veulent toucher. Nous avons vu dans la première partie, que, pour ce qui est du Théâtre des Bouffes du Nord, le postulat de départ du binôme Brook-Rozan était que ce théâtre soit destiné à être un théâtre populaire à savoir, un lieu de spectacles qui s'adresse à toutes les classes sociales ainsi qu'aux personnes habitant la banlieue ou le quartier et pas uniquement le centre de Paris. L'objectif était de rendre l'art dramatique abordable à ce large public principalement en pratiquant de faibles prix<sup>591</sup> et en augmentant les possibilités pour le public d'assister à des représentations de spectacles (allongement de la durée de programmation d'un même spectacle, représentations gratuites). Comme nous l'avons vu également, ce choix s'est accompagné de politiques spécifiques en direction des spectateurs

---

opinions, les spectateurs s'expriment encore à travers leurs applaudissements, leurs rires, leurs sifflets, leurs silences. Sans parler des auditeurs de concerts de rock et de musique populaire qui chantent, dansent et expriment vigoureusement leur réaction à la représentation en cours.

<sup>590</sup> Dans ses différentes acceptions traditionnelles, le terme recouvre des notions comme l'identification du spectateur au spectacle, la communion entre les spectateurs et le spectacle mais aussi la distanciation (au sens brechtien), à savoir la possibilité de discerner, de juger. Depuis les années 1965-1970, le terme implique également le rapprochement physique et spirituel du spectateur par rapport à l'événement théâtral et aussi l'imagination créatrice du spectateur. D'après CORVIN, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse, Paris, 2001, p. 1239-1241.

<sup>591</sup> Rendus possibles grâce à une maîtrise des coûts de production (absence de publicité par voie de presse et d'affichage, effectifs réduits de la troupe), une rentabilisation des spectacles produits par le C.I.C.T. orientée vers les tournées internationales lucratives et la diffusion de spectacles non achetés.

fortement inspirées du modèle institué par Jean Vilar au TNP et répondant au double objectif d'une participation accrue du public dans le processus de création et de la fidélisation d'un nombre varié de spectateurs (répétitions publiques auprès de certains publics identifiés comme étant « non habitués »<sup>592</sup>, mise en place d'activités périphériques au spectacle). L'ensemble de ces politiques visaient à faire en sorte que les œuvres d'art soit des biens symboliques, à savoir, au sens de Bourdieu, que les spectateurs aient « les moyens de se les approprier, c'est-à-dire, de la déchiffrer »<sup>593</sup>. Après le départ de Micheline Rozan, et l'arrivée de Stéphane Lissner, l'objectif n'était pas de remettre en question les orientations générales mais selon les mots de Peter Brook « d'augmenter [le] champ d'activité et de faire intervenir des sources et des horizons différents »<sup>594</sup>. En pratique, cette large profession de foi recouvre bien sûr des changements quant à la relation entre le Théâtre des Bouffes du Nord et les spectateurs. Tout d'abord, et comme le laissait entendre l'assertion de Peter Brook, par la plus grande variété de choix de spectacles proposés au public. L'expérience de Stéphane Lissner en matière de production et de diffusion de spectacles musicaux se traduit naturellement par un déplacement de l'axe de programmation du théâtre vers la musique classique et le chant lyrique augmentant simultanément la durée de la saison théâtrale et musicale des Bouffes du Nord. Mais, outre un accès au public étendu dans le temps et l'élargissement du champs d'activités de la salle susceptible d'augmenter le nombre et l'origine des spectateurs, l'arrivée du nouveau directeur administratif apporte également des modifications dans le rapport du théâtre au public. D'une part, les prix des places sont réévalués à la hausse et différents niveaux de tarification en fonction du genre de spectacle et de la catégorie de spectateurs sont introduits. D'autre part, la nouvelle administration apporte des modalités de communication avec le public jusque là inconnues (attachée de presse et publicité dans les médias).

### **Etat de la recherche en matière de publics de salles de spectacles**

Si les publics de salles de spectacles sont l'objet d'études récurrentes en sciences sociales, ils sont rarement étudiés en relation à l'organisation du travail dans un lieu unique. Comme le souligne Jean-Michel Guy dans un article récent, les études consacrées aux spectateurs de spectacles vivants relèvent le plus souvent de l'analyse de la fréquentation. Ce sont, en effet,

---

<sup>592</sup> Tout particulièrement les jeunes spectateurs.

<sup>593</sup> In BOURDIEU, P., DARBEL, A., *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Les Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 71, 251 p.

<sup>594</sup> Extrait du compte rendu de la conférence de Presse de Peter Brook et Micheline Rozan du 22 mai 1997 publié dans *Le Journal du Théâtre*, juin 1997, p.

principalement des enquêtes portant sur les pratiques culturelles et les loisirs ou des études sur la fréquentation d'un genre donné<sup>595</sup>. Comme souvent, la question qui sous-tend l'analyse de la fréquentation de spectacles est celle des motivations des spectateurs. De façon générale, traiter des publics d'une salle de spectacle comme le Théâtre des Bouffes du Nord, revient en partie à essayer de dresser les profils sociodémographiques des spectateurs qui fréquentent ce lieu en relation à sa programmation. Dans le contexte scientifique actuel, cela signifie que l'observateur se réfère à un ensemble de catégories présupposées pertinentes : le classement des individus en catégories d'âges, de sexe, de professions et de catégories socioprofessionnelles ainsi que de niveaux d'études, mais aussi le classement des œuvres en genres institutionnels. C'est aussi nécessairement se positionner par rapport aux schèmes d'analyse de la légitimité culturelle et faire référence aux définitions collectives de la valeur de ces pratiques. En effet, depuis la fin des années 1970<sup>596</sup>, la théorie de la légitimité culturelle a dominé la sociologie de la culture. Développée en opposition à l'idéologie du goût naturel, cette théorie a cherché à démontrer qu'il existait une corrélation entre la hiérarchie culturelle et la hiérarchie scolaire et sociale. S'inspirant de cette théorie, les grandes enquêtes sur les pratiques culturelles des Français organisent le classement en genres (littérature, musique, danse, théâtre etc.) et sous genres (pour le spectacle vivant les catégories utilisées lors de la dernière enquête du Département des Etudes et de la Prospective du Ministère de la Culture sont : danse folklorique, danse, cirque, spectacle de rue, spectacle d'amateurs, music-hall et variétés, opérette, opéra, concert rock, concert jazz, musique classique, musique d'un autre genre, théâtre) sensés représenter la variété des produits culturels. Ces données sont ensuite croisées avec un classement des enquêtés en catégories sociodémographiques (classes d'âge, sexe, professions et catégories socioprofessionnelles, niveau d'études) afin de mesurer les écarts entre les catégories d'individus et de faire ressortir les éléments qui agissent dans le sens de la construction d'inégalités en matière d'accès à la culture.

---

<sup>595</sup> L'auteur souligne que le premier type d'enquête a pour but de dégager des taux de fréquentation, des profils socio-démographiques ainsi que de permettre des comparaisons entre différentes pratiques alors que le second vise à entrer dans le détail des modalités de la pratique d'un genre (théâtre, danse, musique...) en s'attachant à déterminer la fréquence, les préférences, etc. Rares sont les lieux qui, comme la salle Richelieu de la Comédie Française ou Avignon pour le Festival, ont fait l'objet d'études détaillées de leurs publics respectifs. A un niveau d'étude encore plus fin, on trouve l'enquête de l'Etablissement public du Parc et de la Grande Halle de la Villette sur les pièces de cirque. In GUY, Jean-Michel, « Les publics du spectacle vivant », in DONNAT, O., TOLLILA, P., *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, Paris, 2003, Volume II (cédérom), p. 163-168.

<sup>596</sup> Plus exactement avec la publication, en 1979, de l'ouvrage de P. Bourdieu, intitulé *La Distinction, critique sociale du jugement*.

Plus récemment, B. Lahire a démontré les limites d'une théorie nécessaire, mais qui masque la co-existence de différents ordres légitimes<sup>597</sup>. Pour ce faire, il a rappelé que pour qu'une pratique culturelle devienne légitime, il faut que cette pratique soit collectivement partagée et que les personnes qui l'exercent croient en sa supériorité par rapport à d'autres pratiques. Il faut également qu'elle bénéficie de circuits de diffusion et d'instances de légitimation puissants. L'inégalité entre les pratiques culturelles repose sur l'inégalité des moyens dont elles disposent pour s'imposer collectivement. Les pratiques culturelles sont ainsi différenciées et hiérarchisées et l'on observe que certaines pratiques dominent culturellement les autres. B. Lahire identifie deux modes de domination culturelle : « dominer par le nombre et la popularité (e.g. chansons, séries télévisées, émissions de divertissement radiophonique ou télévisées, littérature 'grand public' etc.) et dominer par la rareté et la noblesse (e.g. œuvres musicales, picturales, littéraires, théâtrales, etc.) »<sup>598</sup>. Ainsi, les sorties théâtrales et musicales (pour les concerts classiques) dominent culturellement non pas par le nombre de leurs pratiquants et leur popularité mais par le caractère officiel et le prestige qu'elles ont acquis au cours de l'histoire. Elles ont bénéficié et sont encore soutenues par des circuits de diffusion institutionnels et des instances de légitimation puissants comme l'Etat, l'Education Nationale, les établissements de formation, les théâtres et salles de concert et certains médias. L'auteur souligne que certaines instances sont particulièrement puissantes dans le processus de légitimation d'une pratique culturelle. Ainsi, pour reprendre ces propres termes, « L'Ecole [est] centrale puisqu'elle est *la seule*, par obligation scolaire et par son système d'évaluation-sanction des produits de son inculcation, à disposer d'un *public captif*, alors que l'ensemble des autres institutions – bibliothèques, musées médias culturels, éditeurs culturels, etc. – essaie de déployer des stratégies en vue de *captiver* le public ». Si les enquêtes de fréquentation constituent une base de référence incontournable pour appréhender les pratiques culturelles des Français en ce qu'elles font ressortir les écarts en matière d'accès à des cultures dominantes, elles ne permettent pas de rendre compte des modifications constantes

---

<sup>597</sup> Dans un chapitre intitulé « Pouvoirs et limites de la théorie de la légitimité culturelle », B. Lahire part de la théorie de la légitimité culturelle développée par P. Bourdieu. Il rappelle la volonté de cette théorie à « saisir la distribution inégale des œuvres, des compétences culturelles et des pratiques » et à rendre compte « des inégalités culturelles » comme « des fonctions sociales de la culture dominante » et ce en particulier par la notion de distinction culturelle. A partir de là, B. Lahire fait ressortir la pluralité des ordres de légitimité culturelle. Un ordre culturel dominant peut ne pas être reconnu par certaines personnes parce qu'elles croient en un autre ordre de légitimité culturelle fondé sur l'existence d'autres marchés qui légitiment d'autres produits. Afin de ne pas donner la vision d'un monde culturel homogène organisé autour d'un système bi-polaire (culture légitime/culture illégitime), il propose de rendre compte des variations intra-individuelles des pratiques culturelles comme moyen d'éviter les catégories caricaturales de comportement culturel. In LAHIRE, B., *La culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, Editions La Découverte, Paris, 2004, pp. 39 à 70.

<sup>598</sup> *Ibid.* p. 63.



que les spectateurs font de leur relation à un bien culturel. Je retiendrai, par ailleurs, qu'en tentant de dresser un bilan de la multiplication et la diversification des objets de consommation culturelle (l'ajout de catégories comme « musique d'un autre genre » en sont un exemple), ces enquêtes tendent à questionner la pertinence des catégories en genres et sous-genres sans procéder à cette remise en question. Si, à l'instar de B. Lahire, il est important d'utiliser les variations intra-individuelles afin d'affiner la vision des pratiques culturelles, il est tout aussi important de recourir à des méthodes qui permettent de valider ou d'invalider la catégorisation des pratiques culturelles en genres institutionnels.

Par ailleurs, la sociologie des pratiques culturelles s'interroge également sur la genèse de ces pratiques et sur leur développement. Elle tente alors de répondre aux questions suivantes : Quels sont les liens entre la pratique d'activités culturelles durant l'enfance et les chances d'existence de ces mêmes pratiques culturelles à l'âge adulte ? Ces liens sont-ils nécessaires au développement d'une pratique régulière à l'âge adulte ? La fréquentation de salles de spectacle vivant chez un adulte peut-elle naître sans sensibilisation préalable dans l'enfance ? Si oui, quels sont les éléments qui concourent à son apparition et dans quelles conditions agissent-ils ?

Si les enquêtes statistiques de fréquentation peuvent souligner la corrélation étroite entre la pratique d'activités culturelles et le milieu social ainsi que le niveau de diplôme<sup>599</sup>, c'est que ces paramètres font partie intégrante des plans d'enquête. Or ces données ne permettent pas d'appréhender la genèse d'une pratique culturelle telle que la fréquentation de salles de spectacles, elles n'autorisent pas non plus la mise en exergue des conditions nécessaires à la pérennisation de cette pratique. Les liens éventuels entre l'augmentation des sorties scolaires au théâtre (et beaucoup plus rarement au concert) et la fréquentation régulière des salles de théâtre ou de concert à l'âge adulte commencent tout juste à faire l'objet d'études spécifiques<sup>600</sup>. Ainsi, en rendant compte des formes de prescription des comportements

---

<sup>599</sup> Ainsi les conclusions de l'analyse des données concernant la fréquentation du spectacle vivant recueillies lors de la dernière enquête du Ministère de la Culture et de la Communication sont que « la proportion de pratiquants augmente fortement avec le niveau de diplôme » et que « la domination des milieux diplômés est particulièrement marquante pour les spectacles de danse, l'opéra, les concerts de jazz ou la musique classique ». In *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Dir. DONNAT, O., Département des études et de la prospective, Paris, 1998, pp. 247-255, 359 p.

<sup>600</sup> Dans son mémoire de DEA, Aurélien Djakouane s'est intéressé à la transmission parentale dans la genèse d'une carrière de spectateur. Dans un article récent, lui-même et Emmanuel Peddler avancent l'idée de la nécessité d'une charge émotionnelle pour qu'une pratique initiée par l'école ou par les parents puisse s'ancrer dans le temps. Ils suggèrent ainsi que « les prédispositions familiales ne sont pas toujours suffisantes pour pérenniser une pratique » et que nombre de paramètres viennent limiter la transmission parentale directe de ce que les auteurs appellent « l'appétence culturelle ». Au processus d'initiation susceptible d'être mis en place par la famille ou l'école, ils ajoutent l'action de l'environnement amical sans pouvoir réellement la mesurer. PEDLER, E., DJAKOUANE, A., « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des

culturel, les travaux d'Emmanuel Peddler et d'Aurélien Djakouane ont permis de mieux saisir les modes de transmission et l'accès à la pratique. Ils soulignent qu'il existe différentes façons de prescrire qui donnent accès à une pratique mais que ceux-ci ne garantissent pas la continuité dans les pratiques car, comme tout objet, la relation de l'usager varie constamment en fonction des définitions que celui-ci en fait<sup>601</sup>. Une fois la pratique instaurée et surtout fixée, il reste à comprendre le rôle du public dans le processus de fidélisation du public d'un lieu de spectacle et dans la transmission d'une pratique culturelle. C'est ce qu'Emmanuel Ethis cherche à mettre en lumière en étudiant les spectateurs du Festival d'Avignon<sup>602</sup>. Dans ses premières publications, il souligne « l'efficacité des relations à la scène construites hors parcours scolaire » ainsi que le rôle de « médiateur » d'un public qui partage le fait d'avoir une intense pratique culturelle générale et l'expérience d'évènements qui participent de la constitution d'une mémoire collective. Cela fait directement référence à un sujet que la sociologie explore depuis de nombreuses années : les réseaux de sociabilité. Les approches choisies suivent globalement deux voies. D'une part, les enquêtes par questionnaire qui cherchent à mettre en valeur la structure des relations à partir des caractéristiques des agents et de la nature des échanges (Lazega, Parlebas, Burt, Granovetter, Padgett et Ansell) et qui tentent de matérialiser ces relations sous forme de sociogrammes figeant dans le temps des relations qui ont pu n'avoir d'existence qu'à un moment donné. D'autre part, les enquêtes inspirées de l'école d'anthropologie de Manchester. Celles-ci se réfèrent à l'interactionnisme et s'intéressent moins aux formes qu'aux contenus. Elles essaient de dégager des portraits

---

transmissions culturelles en question : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires », in *Le(s) public(s) de la culture, op. cit.*, pp. 204-214.

<sup>601</sup> A partir de l'analyse des groupes sociaux qui constituent le public régulier de théâtre et d'opéra, ces deux chercheurs ont dégagé différentes formes de transmission et d'accès aux pratiques culturelles. Ils distinguent les formes opérationnelles des formes incantatoires. Les premières aménagent le chemin qui permet aux plus jeunes générations de prendre un contact durable avec diverses offres culturelles. Dans ce cadre, l'initiation est vue comme l'intervention d'une personne qualifiée ou perçue comme telle qui peut s'associer à un processus de conversion mais qui, comme elle n'est ni définitive ni imposée, relève de la négociation. Les secondes assignent aux biens culturels le statut d'objets convoités, sans que les prescripteurs les aient éprouvé et connaissent les raisons qui peuvent justifier un tel statut et fonder rationnellement son acte de prescription. A cela ils ajoutent les prescriptions proprement « pédagogiques », incantatoires ou non, mais qui dans tous les cas reposent sur une croyance selon laquelle certains objets culturels, plutôt que d'autres, justifient sans réserve cette action pédagogique. Les biographies permettent de « saisir une carrière de spectateur sous la forme d'une trajectoire irrégulière, ponctuée d'étapes où se sédimente organiquement l'expérience esthétique du spectateur. » Ils concluent que la volonté parentale de sensibiliser les enfants à la culture semble davantage incantatoire qu'opérationnelle. In PEDLER, E., DJAKOUANE, A., « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des transmissions culturelles en question : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires », *idem*.

<sup>602</sup> ETHIS, E., « La forme Festival à l'œuvre : Avignon, ou l'invention d'un 'public médiateur' », in *Le(s) public(s) de la Culture, op. cit.*, pp. 181-196.

d'individus ayant des profils culturels plus ou moins marqués en soulignant l'interdépendance des paramètres (Gribaudo, Mitchell)<sup>603</sup>.

A côté de ce type d'étude, on trouve des chercheurs qui ont choisi de rendre compte des modes de réception des spectacles. Deux grandes enquêtes ont ainsi été menées en France, il y a déjà quelques années. Elles adoptent deux points de vues très distincts. L'enquête d'A.-M. Gourdon s'est attachée à rendre compte des opinions des spectateurs sur le lieu théâtral, l'espace scénique et le spectacle et à mettre ces informations en relation à la structure des différents publics<sup>604</sup>. L'étude de M.-M. Mervant-Roux a porté sur les rapports entre les dispositifs fixes de certains lieux de théâtre et leur utilisation dans la mise en scène et la participation du public<sup>605</sup>. Enfin, quelques rares études ont été menées sur des lieux précis afin de déterminer les profils sociodémographiques du public et son rôle dans l'organisation du lieu.

L'étude détaillée du public actuel des Bouffes du Nord, dont je me propose de rendre compte ici, doit permettre de comprendre, tout d'abord, comment on devient public du Théâtre des Bouffes du Nord puis de définir quel est le rôle joué par ce public dans le fonctionnement de ce lieu de spectacle. En répondant à ces deux questions, il sera possible de mesurer les différences et similitudes que les politiques affichées par les deux directions successives ont suscité du point de vue des interactions du public avec le Théâtre des Bouffes du Nord, mesurables aux comportements des spectateurs et à l'aune de la fidélisation et de la

---

<sup>603</sup> Sur le modèle dégagé par Maurizio Gribaudo (idée de centralité du réseau égo-centré, de l'existence de différenciations sociales déterminantes – particularités contextuelles – et de l'analyse des interactions plus que des formes) Dominique Cardon et Fabien Granjon ont amorcé une étude des types de relations entre de jeunes (19-24 ans) usagers des technologies de l'information et de la communication (TIC). Celle-ci a, tout d'abord, pour but de repérer les liens réguliers ou occasionnels ainsi que leur contexte d'activation. Une matrice d'interconnaissance est ensuite établie avant de procéder à de longs entretiens biographiques dont l'objectif est d'articuler les histoires culturelles et relationnelles des enquêtés. Ce travail aboutit à des portraits d'individus qui 'permettent de dégager des manières propres aux individus de configurer certains segments de leur sociabilité à partir de leurs pratiques culturelles'. Les auteurs font ainsi ressortir trois types de relations entre sociabilité et pratiques culturelles : spécialisation, polarisation et distribution. CARDON, D., GRANJON, F., « Eléments pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilité », in *Le(s) public(s) de la culture*, Dir. DONNAT, O., TOLILA, P., Presses de Sciences Po, Paris, 2003, Vol. II (cédérom), pp. 93-107,

<sup>604</sup> En 1973, Anne-Marie Gourdon a dirigé une enquête du CNRS par questionnaire sur le public de certaines salles parisiennes (Comédie Française, TNP, Cartoucherie-Théâtre du Soleil, Espace Cardin) afin de déterminer la manière dont les spectateurs appréhendent les spectacles. GOURDON, A.-M., *Théâtre, public, perception*, Paris 1982, Editions du CNRS, 246 p.

<sup>605</sup> A partir d'enquêtes de terrain effectuées entre 1986 et 1994 dans une vingtaine de salles de théâtre et portant sur une dizaine de spectacle, l'auteur tente de mesurer la puissance et les modalités d'intervention de l'assistance en dressant une histoire de l'esthétique théâtrale en relation à la participation des spectateurs et en tentant de mesurer celle-ci à l'aune de l'organisation de la salle. L'auteur fait ressortir trois « conditions de l'action spectatrice ». Tout d'abord un aménagement « organique » du lieu, ensuite une acoustique théâtrale, enfin, « une scène qui écoute la salle », à savoir une réceptivité des acteurs à l'égard des spectateurs. MERVANT-ROUX M.-M., *L'assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, coll. Arts du Spectacle, CNRS Editions, Paris, 1998, 265 p.

participation du public. L'approche que j'ai choisie d'adopter dans cette étude est une combinaison de certaines des démarches pré-citées à l'exclusion des études portant sur le jugement du public. Dans un premier temps, mon propos sera de mettre à jour les ressorts qui font que l'on devient spectateur et surtout spectateur des Bouffes du Nord. À partir des observations menées dans la salle et des entretiens effectués auprès de certains membres du public du Théâtre des Bouffes du Nord, je déterminerai, tout d'abord, les profils sociodémographiques des spectateurs de cette salle de spectacle. Ensuite, je détaillerai les éléments qui concourent à la fréquentation de genres de spectacles en m'attachant à des aspects concrets de la pratique (modes d'accès et de stabilisation de la pratique). Pour ce faire, je retracerai les carrières de spectateurs et dresserai leurs portraits typologiques. Dans la mesure où je ne peux prétendre à reconstituer la variété et la richesse des relations sociales qui ont précédé la période d'observation, je ne peux mener à bien une étude détaillée des contextes d'activation d'une pratique, je m'appuierai donc sur les entretiens recueillis afin de dégager essentiellement les conditions d'apparition d'une pratique culturelle (la fréquentation de salles de théâtre et de concert) et celles de sa stabilisation. Mon propos sera, ensuite, de mettre en lumière les facteurs qui ont agi sur l'usage de cette pratique afin de susciter chez les spectateurs une fréquentation assidue de la salle des Bouffes du Nord. Dans un deuxième temps, mon objectif est d'établir le rôle du public, ou plutôt des publics, dans la division du travail telle qu'elle est organisée au Théâtre des Bouffes du Nord. Le détail des comportements avant et pendant les représentations dans la salle des Bouffes du Nord permet de dessiner un tableau des modalités d'interactions entre le public et le TBN –C.I.C.T.. Il permet aussi de rapporter ces façons d'agir aux conditions de leur occurrence instaurées par le théâtre et donc d'appréhender assez finement le rôle joué par les spectateurs dans le fonctionnement de ce lieu de spectacle. Ce travail se démarque des études mentionnées plus haut par le fait qu'il cherche ensuite à mettre en exergue les modifications induites par les relations construites entre le public et le Théâtre des Bouffes du Nord sur la carrière des spectateurs. En effet, l'observation et les entretiens permettent de dégager l'impact que peut avoir la relation que les spectateurs entretiennent avec le Théâtre des Bouffes du Nord sur leur comportement à l'égard des spectacles et des autres salles. Enfin, l'ensemble des données collectées autorisent la mise en exergue des conditions de validation des catégories institutionnelles de classement des spectacles.

## **Section I. Devenir public du Théâtre des Bouffes du Nord**

Depuis sa réouverture en 1974, le Théâtre des Bouffes du Nord n'a jamais été seulement voué au théâtre. Concerts, récitals et ballets ont rythmé des saisons toujours construites, il est vrai, autour d'une création théâtrale ou lyrique de son directeur artistique Peter Brook. Aujourd'hui, toutefois, la salle est plus que jamais une salle de spectacles polyvalente<sup>606</sup>. Depuis la saison 1998-99, en effet, le théâtre accueille une quantité toujours croissante de spectacles musicaux : concerts et récitals de musique classique, chœurs de chambre, concerts de jazz, de rock et de variété. Afin d'appréhender la spécificité du Théâtre des Bouffes du Nord, l'étude du public de ce lieu de spectacles à programmation variée sous-tend qu'il faille se référer à deux types de données qui pourront se prêter à la comparaison. Tout d'abord, les enquêtes de fréquentation construites autour de la taxinomie officielle en genres (théâtre, musique, opéra, danse) et sous-genres (classique, rock, jazz, autre)<sup>607</sup>. Ensuite, les études sur les parcours biographiques de spectateurs. Les enquêtes de fréquentation constituent un cadre de référence qui doit permettre de mettre en perspective les données sociales et démographiques des spectateurs de théâtre et concerts aux Bouffes du Nord avec des données qui prétendent rendre compte des pratiques de l'ensemble de la population française par rapport aux genres. Par ailleurs, la comparaison des récits biographiques recueillis auprès des spectateurs des Bouffes du Nord et ceux d'autres spectateurs collectés dans les enquêtes nationales et dans des enquêtes effectuées dans des salles de spectacles spécifiques, doit permettre de faire ressortir des aspects saillants du public des Bouffes du Nord.

---

<sup>606</sup> Il est à noter que la diversification des salles de spectacles est une tendance générale. Rares sont aujourd'hui les lieux de spectacles exclusivement voués à un genre.

<sup>607</sup> Par le biais du Département des Etudes et de la Prospective, le Ministère de la Culture et de la Communication procède régulièrement à ce genre d'enquêtes. La dernière dont les résultats aient été publiées est l'enquête menée en 1997. Les catégories utilisées pour le spectacle vivant sont : danses folkloriques, danse, cirque, spectacle de rue, spectacle d'amateurs, music-hall et variétés, opérette, opéra, concert rock, concert jazz, concert de musique classique, concert de musique d'un autre genre, théâtre.

## **I. Morphologie du public**

### **A. Sexe et âge (données relevées par observation)**

Une première constatation concernant la répartition par sexe du public du Théâtre des Bouffes du Nord permet de dépasser la catégorisation en genres et sous-genres. Que ce soit pour la musique ou le théâtre, le public des spectacles est avant tout un public féminin<sup>608</sup>. Le nombre de femmes est parfois supérieur d'un tiers à celui des hommes, quelles que soient les catégories d'âge concernées (exceptés, bien sûr, les groupes scolaires). Toutefois, il n'y a pas de constance dans la reproduction de ce ratio. Ainsi, un écart peut porter un jour sur une catégorie d'âge et porter sur une autre catégorie le lendemain.

---

<sup>608</sup> Cette constatation est à rapporter des données recueillies par l'enquête citée ci-dessus et qui souligne qu'excepté pour les concerts de jazz, de rock et « d'un autre genre », la proportion de femmes fréquentant les différents genres de spectacles vivant est toujours supérieure à celle des hommes.

Tableau de la répartition du public par classes d'âges et par sexe

Age F/ H	15-24	15-24	25-34	24-35	35-44	35-44	45-54	45-54	55-64	55-64	65<	65<	T	T	T	%	%
Genre j/m													F	H		F	H
Th. 02/12	26	25	7	7	13	12	9	4	5	5	7	3	41	31	72	57%	43%
Th. 16/12	28	26	9	10	15	14	4	4	12	6	18	8	85	68	153	56%	44%
Th. 26/12	0	0	18	14	11	11	13	11	17	15	30	20	89	71	160	56%	44%
Th. 27/12	0	0	33	21	11	10	14	4	23	16	15	15	96	60	156	62%	38%
Th. 28/12	2	2	35	12	6	6	4	3	10	10	12	9	69	42	111	62%	38%
Th. 30/12	13	4	25	21	2	7	20	4	12	5	10	6	82	47	129	64%	36%
Th. 06/01	31	5	13	9	10	12	6	2	9	7	12	9	82	48	130	63%	37%
MB. 02/04	18	15	5	4	2	1	2	2	3	1	4	0	34	23	57	60%	40%
Th. 10/04	2	3	15	7	15	7	14	9	8	11	2	2	56	39	95	59%	41%
Th. 11/04	22	22	18	11	12	4	10	6	12	6	10	11	84	60	144	58%	42%
Th. 12/04	5	1	16	18	9	24	19	8	7	2	0	0	56	53	109	51%	49%
MC. 23/04	0	0	1	4	2	1	2	1	3	5	3	2	11	13	24	46%	54%
EV. 13/05	3	0	3	4	9	5	10	6	3	2	17	17	45	35	80	56%	44%
Th. 26/05	5	1	26	13	5	4	32	14	17	13	16	13	101	58	159	64%	36%
Jazz 13/11	4	1	2	3	6	5	3	3	17	13	0	1	33	25	58	57%	43%
MC. 25/11	2	2	23	13	1	2	5	0	6	7	14	12	51	36	87	59%	41%
Th. 28/11	1	2	13	10	2	2	2	0	4	3	0	0	22	17	39	56%	44%
MC. 02/12	4	3	3	3	7	7	4	2	18	11	23	11	59	37	96	61%	39%
Th. 18/12	7	7	23	7	12	12	9	2	14	9	8	5	73	42	115	63%	37%

Source : comptage effectué à l'entrée de la salle

Lecture : Nombre de femmes et d'hommes comptés à l'entrée du parterre, pour une représentation d'un spectacle donné à une date donnée.

Légende : F = Femmes ; H=Hommes ; T= Total femmes ; T= Total hommes ; T=Total ;  
j/m= jour/mois ; Th.=Théâtre ; MB= musique baroque ; MC= musique classique, EV= Ensemble voca







Seul le ratio important entre hommes et femmes de plus de 65 ans se retrouve avec une régularité dont la cause est due aux caractéristiques démographiques de la société française (la durée de vie étant, pour l'instant, toujours supérieure pour les femmes, celles-ci sont sur-représentées dans la classe d'âge des plus de 65 ans). Au Théâtre des Bouffes du Nord, le taux de fréquentation des femmes est toujours supérieur à celui des hommes. Alors que les statistiques nationales font ressortir qu'au théâtre et dans les concerts de musique classique, la proportion d'hommes et de femmes est sensiblement identique, et que dans les concerts de jazz les hommes sont un peu plus nombreux que les femmes (8 pour 6), aux Bouffes du Nord, les femmes sont toujours sensiblement plus nombreuses que les hommes, surtout pour les spectacles de théâtre<sup>609</sup>.

À en croire la structure par âge des salles lors des premières représentations de *Hamlet*, spectacle en langue anglaise réalisé par le metteur en scène et directeur artistique du Théâtre des Bouffes du Nord, on pourrait en déduire que le public des spectacles de théâtre est un public jeune. En effet, le comptage des spectateurs à l'entrée dans la salle révèle un nombre élevé de personnes appartenant à la tranche d'âge des 15-24 ans (51 sur 72 le 02/12, 54 sur 153 le 16/12, 31 sur 130 le 06/01). Rapporté en pourcentage, le nombre de ces personnes représente 30 à 40% des spectateurs à chaque représentation située entre la Première, le 28 novembre, et la représentation du 16 décembre 2000<sup>610</sup>. Toutefois, l'observation de représentations de la même pièce dans la période des vacances scolaires vient modifier cette assertion. Les jeunes de 15-24 ans disparaissent presque totalement de la composition des salles au profit d'une répartition plus équilibrée entre les autres catégories d'âge (entre 11 et 25% pour chaque tranche d'âge)<sup>611</sup>. Une première conclusion est de dire que le public de théâtre en-dehors des périodes de vacances est un public scolaire (collèges et surtout

---

<sup>609</sup> Cette assertion serait peut-être à moduler pour les concerts de rock du type *Les Têtes Raides* où la répartition hommes/femmes semblait plus équilibrée.

<sup>610</sup> Les pourcentages sont toujours calculés par rapport au nombre de personnes comptabilisées par observation et non au nombre de personnes réellement présentes dans la salle. Toutefois, on peut considérer que le comptage est représentatif de la salle en ce qu'il reste proportionnel au taux de remplissage de la salle. Celui-ci variant entre les types de spectacles (les pièces de Peter Brook font généralement salle comble soit environ 500 personnes, les pièces d'autres metteurs en scène peuvent faire salle comble ou ne réunir que de très petits nombres de spectateurs. Les concerts de jazz et de musique classique regroupent au mieux 300 personnes. Les concerts de rock et de variété font salle comble).

<sup>611</sup> Toutefois, en cette période de fêtes familiales et amicales des modulations sont à noter entre les catégories d'âge susceptibles de travailler et d'avoir des enfants à charge et les autres. Ainsi les personnes entre 35 et 54 ans sont nettement moins représentées dans les jours qui suivent Noël ou qui précèdent le Nouvel An que celles entre 55 et 64 et celles de plus de 65 ans.

lycées)<sup>612</sup>. L'examen d'autres spectacles, en langue française, du même metteur en scène tels que *Le Costume* ou *L'Homme Qui*, apporte cependant d'autres éléments de modulation. Bien qu'il s'agisse toujours de théâtre et du même metteur en scène, les pièces proposées recueillent peu de groupes de jeunes entre 15 et 24 ans. Lorsque cette classe d'âge est représentée, elle l'est plutôt par sa frange la plus âgée, soit des personnes âgées de 20 à 24 ans, qui constituent toujours un minimum de 3 à 5% des spectateurs. Ces jeunes personnes sont en fait des élèves d'écoles de théâtre parisiennes (en particulier l'école internationale de théâtre Jacques Lecoq). Pour ces spectacles, la répartition entre les différentes classes d'âge se concentre à raison de 13 à 31% entre les personnes âgées de 25 à plus de 65 ans sans qu'une classe ne prédomine réellement<sup>613</sup>. Le jeune public est également, globalement absent des concerts de musique classique (de 0 à 6% maximum)<sup>614</sup>. Lorsqu'elle est représentée, cette catégorie d'âge se compose alors de jeunes entre 20 et 24 ans. À ce stade, on peut conclure que le jeune public scolaire constitue une part importante des spectacles de répertoire dont le support textuel ou musical (grands textes dramatiques dits « classiques » comme ceux du dramaturge britannique Shakespeare, compositions pour orchestre) peut servir de base à un travail pédagogique dans les formations générales et spécialisées du secondaire (lycées classiques, options théâtre et musique, lycées internationaux). Les jeunes spectateurs âgés de 20 à 24 ans qui assistent à des pièces de théâtre ou des concerts de musique classique sont presque exclusivement des élèves d'écoles de musique ou de théâtre. Compte-tenu d'une programmation musicale surtout axée sur la musique de chambre et les récitals, la présence de jeunes spectateurs est toutefois moindre lors des concerts que lors des pièces de théâtre. Leur présence est surtout très importante lors de représentations musicales de type « master class » qui accueillent de jeunes interprètes encore élèves d'académies de musique et qui attirent une partie de leurs collègues de formation. Les personnes âgées de plus de 45 ans représentent une proportion plus élevée des spectateurs de concerts de musique classique et de jazz (de 50 à 71%) avec une forte représentation des plus de 65 ans (de 21% pour le récital de piano

---

<sup>612</sup> Lors de la soirée du 30 décembre, un nombre important de jeunes de 15 à 24 ans était présent. Il s'agissait en fait, d'un voyage organisé depuis la Grande-Bretagne pour les élèves de la prestigieuse école de théâtre britannique la Royal Academy of Dramatic Arts. Ces élèves ne sont pas des lycéens mais avaient profité d'un voyage organisé par l'école de théâtre pendant les vacances pour traverser la Manche et venir assister à un spectacle dans lequel jouaient 3 anciens élèves de l'école.

<sup>613</sup> Bien que toutes les classes d'âge situées entre ces 2 extrêmes soient toujours représentées, la proportion d'une classe d'âge par rapport aux autres varie d'une représentation à une autre et ce même lorsqu'il s'agit du même spectacle.

<sup>614</sup> Sur une dizaine de concerts classiques observés, seul 2 ont révélé la présence de jeunes, appartenant à chaque fois des catégories différentes. L'un, un concert du Quatuor Prazak, le dimanche après-midi, réunissait une toute petite proportion de très jeunes enfants venus avec leurs parents (y compris un nouveau-né). L'autre, un concert de l'ensemble Kapsberger, regroupait des jeunes d'une école de musique venus en groupe.

d’Alice Adler à 43% pour le Quatuor à cordes Prazak). Comme dans les statistiques nationales, le clivage entre le public de musique classique et celui des concerts de rock et de variété (*Les Têtes raides* et Carla Bruni) est patent, puisque au plan national, les premiers regroupent une majorité de personnes entre 35 et 64 ans alors que les derniers rassemblent des personnes âgées de 15 à 34 ans<sup>615</sup>. Le public de théâtre est donc un public qui couvre davantage toutes les catégories d’âges avec une forte représentation des personnes jeunes. Alors que le public de jazz est plutôt constitué de trentenaires et celui de musique classique, de quinquagénaires<sup>616</sup>.

## **B. Catégories socioprofessionnelles et origines nationales aux Bouffes du Nord**

Salle parisienne, le Théâtre des Bouffes du Nord bénéficie des atouts de la capitale en matière de fréquentation. Il ressort effectivement de la dernière enquête nationale portant sur la fréquentation par les Français de spectacle vivant que le nombre de sorties dans les salles de théâtre et de concert croît avec la taille de l’agglomération de résidence. Plus les villes sont grandes et plus les habitants sont nombreux à aller au théâtre, au concert de musique classique ou de jazz. Paris intra-muros continue d’être la zone de France où la fréquentation de ces genres est la plus intense. Ces données viennent s’ajouter à des indices de fréquentation à la hausse depuis quelques années. Par rapport à 1989, date de la précédente étude, les Français de 1997 sont ainsi sensiblement plus nombreux à avoir assisté à un spectacle. Ceci est particulièrement vrai pour le théâtre qui a connu un accroissement de fréquentation de 12% entre ces deux périodes.

À partir d’un nombre limité d’entretiens auprès de certains membres du public du Théâtre des Bouffes du Nord, l’image de la structure sociale du public est celle d’un ensemble dominé par des catégories socioprofessionnelles aisées. Les tableaux fournis pp. 606 et 607 font ressortir une prégnance des professions libérales et cadres supérieurs (47%) sensiblement comparable à

---

<sup>615</sup> Ces données sont comparables à celles recueillies à l’échelle nationale. Contrairement à la musique classique et au jazz, le théâtre bénéficie de l’affluence du jeune public (15-19 ans). Alors que pour le jazz et la musique classique les classes d’âge les plus nombreuses sont respectivement celles des personnes âgées de 25 à 34 ans (11%) et de 45 à 54 ans (14%). Comme pour le jazz où elle ne représente que 2%, la tranche d’âge la moins représentée au théâtre est celle constituée de personnes âgées de 65 ans et plus (9%). Dans les concerts de musique classique ce sont les jeunes de 15 à 19 ans (5%) qui sont les moins présents. In *Les pratiques culturelles des Français, Enquête de 1997*, Dir. DONNAT, O., Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation Française, Paris, 1998, p. 253.

<sup>616</sup> L’ensemble de ces données est extrait de *Les pratiques culturelles des Français, Enquête de 1997, Idem.*

celle que l'on retrouve dans les statistiques nationales<sup>617</sup>. En effet, celles-ci indiquent que les professions et catégories socioprofessionnelles (PCS) les plus représentées sont les cadres et professions intellectuelles supérieures (44% pour le théâtre, 27% pour la musique classique, 19% pour le jazz). Aux Bouffes du Nord, les cadres de la fonction publique et professions intermédiaires (26% constitués surtout d'enseignants) sont également très bien représentés alors que les ouvriers sont quasiment absents (0,5%). Ceci s'apparente une fois de plus aux données nationales<sup>618</sup>. Enfin, les personnes ayant fait des études supérieures sont celles qui sont le plus représentées (14 personnes sur 19, soit 74%, ont au moins un niveau Licence). On peut donc conclure que le public du Théâtre des Bouffes du Nord est aisé et instruit (ce qui correspond aux données nationales dans les trois genres, théâtre, musique classique et jazz)

Salle de réputation internationale, le Théâtre des Bouffes du Nord, attire également un public d'origines nationales diverses que laisse apercevoir des caractéristiques morphologiques ou des sonorités de langue. Il est toutefois extrêmement difficile d'évaluer la proportion exacte de personnes d'origine étrangère sur l'ensemble des spectacles. En effet, si le comptage à l'entrée de la salle permet de relever la présence de quelques personnes qui s'expriment dans une langue étrangère, il n'autorise pas pour autant l'extrapolation sur des personnes que l'on n'entend pas. Par ailleurs, il est impossible de retenir les critères physiques comme révélateurs d'une présence étrangère.

Sur la base des sonorités de langues, on peut ainsi rendre compte du fait qu'une petite portion du public de théâtre et de concert soit d'origine asiatique. Ce sont souvent des jeunes d'origine japonaise ou coréenne apprentis comédiens ou musiciens (on retrouve également certains jeunes asiatiques comme spectateurs de théâtre, principalement des élèves de l'Ecole Internationale de Création Théâtrale Jacques Lecoq qui accueille tous les ans de nombreux américains, latino-américains et quelques personnes originaires d'Asie). En-dehors de ces quelques auditeurs, la population des concerts est majoritairement occidentale et l'on peut même dire française. Ce sont les pièces de théâtre qui attirent le plus des populations visiblement d'origine étrangère. Certaines pièces attirent une population d'origine africaine ou indienne reconnaissables à leur aspect physique et leurs tenues vestimentaires. Ce sont principalement des pièces de théâtre qui mettent en scène des comédiens issues de ces

---

<sup>617</sup> J'ajouterai à ce propos, qu'en 1973, le public du TNP, symbole du théâtre populaire, était composé à 35% d'employés et de cadres moyens et que les ouvrier et personnels de service ne représentaient que 4%. In GOURDON, A.-M., *Théâtre, public, perception, op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>618</sup> Au théâtre et dans les concerts de musique classique, les professions intermédiaires et les inactifs (non retraités), sont bien représentés. Les PCS les moins représentées sont les ouvriers qualifiés et non qualifiés. In Idem.

communautés (ce fut le cas pour *Le Costume*, pièce d'un dramaturge sud-africain, interprétée par des acteurs originaires d'Afrique de l'Ouest et des actrices nord-américaines et pour la version anglaise de la pièce de Shakespeare *Hamlet*, où trois acteurs étaient d'origine indienne). Les spectacles du metteur en scène Peter Brook attirent une proportion non négligeable d'étrangers en provenance des Etats-Unis ou de pays européens tels que l'Italie, l'Allemagne ou la Grande-Bretagne identifiables à leur langue et à leurs accents et ayant découvert les spectacles du metteur en scène lors des nombreuses tournées européennes qui accompagnent chacune de ses pièces. Par ailleurs, la programmation récurrente de spectacles en langue anglaise permet d'attirer de fortes proportions de spectateurs anglophones. Ce sont surtout des Américains vivant à Paris, mais aussi des Britanniques résidant dans la capitale. L'observation met toutefois en exergue le fait que, si le public de langue maternelle anglaise abonde dans ce type de représentations, celles-ci ne lui sont pas réservées et les spectateurs francophones ou du moins, non anglophones d'origine constituent également une part très importante de ce public. Le degré de maîtrise de la langue usitée dans le spectacle se mesure à l'aune des réactions du public au texte dit.

*The Tragedy of Hamlet*: Les 20-24 ans situés au balcon réagissent dès le premier monologue. Surtout à la gestuelle d'Hamlet (claquement répété des doigts) très similaire à celles des jeunes d'aujourd'hui. À ses mimiques envers Ophelia. Ray Burgess a rajouté beaucoup de gestuelle. Mais il y a beaucoup de réactions à certaines phrases avant la gestuelle. Par exemple, lorsque Hamlet dit sans gestuelle imagée « At least, I'm sure there's one in Denmark ». Dans le discours de Polonius sur l'irrationalité du comportement d'Hamlet « What true madness is... and yet there is method », le public rit à la prétention scientifique sans rigueur de présentation, la confusion extrême dans l'énoncé et la pédanterie du conseiller. Le public exprime son soutien à Gertrude lorsque celle-ci exprime son impatience et dit : « More matter with less art ».

*Notes d'observation, 30 décembre 2000*

Lorsque le public non anglophone est en proportion dominante, les réactions se font au regard du texte lu et non plus à l'écoute du texte dit.

*The Tragedy of Hamlet* : Public peu anglophone. Décalage entre les effets d'ironie ou d'humour dans le texte dit et l'effet que produit la traduction qui passe sur le bandeau électronique placé au-dessus de la scène. L'usage du terme « paintings » ne provoque rien, ce n'est qu'à la lecture de « peinturluré » que l'on entend les rires. La gestuelle

de la complicité et de la connivence utilisée par les acteurs à l'égard du public est très efficace. Les spectateurs ne réagissent pas aux répliques comme « shall I lie on your lap » mais rit à l'illustration appuyée de la situation par Hamlet. Celui-ci adopte des mouvements de langue évocateurs à l'attention d'Ophelia, il rugit à ses pieds. Plus loin, pour manifester son ironie à l'égard de la prudence affichée par Ophelia, il prend une voix féminine pour dire « nothing ». Ironie et insolence encore quand il s'assoit en position de lotus tout en disant « I'm tame, sir ».

*Notes d'observation, 6 janvier 2001*

Ce type de spectacle n'est toutefois pas révélateur de la proportion de spectateurs étrangers en ce sens que la langue anglaise étant très pratiquée, nombreux sont les spectateurs qui, par leur formation scolaire, universitaire ou professionnelle peuvent avoir une proximité à la langue suffisante pour réagir à son écoute. Compte tenu de l'importance du texte, la programmation de pièces dans des langues dites « rares » attire presque exclusivement des spectateurs d'origine étrangère alors que les spectacles de musique, de danse et d'opéra suscitent la présence de publics moins exotiques<sup>619</sup>.

En résumé, on peut dire qu'en matière de catégories socioprofessionnelles et de niveau d'instruction, la salle du Théâtre des Bouffes du Nord se caractérise par une très forte représentativité des classes sociales aisées (surtout les professions libérales et intellectuelles supérieures) à fort niveau d'instruction. En raison de la programmation assez régulière de spectacles en langue étrangère, le théâtre accueille une proportion régulière et non négligeable de public allophone voire étranger. Fait remarquable, la variété des spectateurs atteint son point culminant dans les spectacles du metteur en scène et directeur artistique du théâtre, Peter Brook.

Ces caractéristiques ne donnent, toutefois, qu'une vision assez statique du public des Bouffes du Nord. Elles ne sont pas révélatrices des façons par lesquelles ces spectateurs entrent en interaction avec le lieu et le spectacle. Une étude de la tenue vestimentaire, me semblait pouvoir rendre compte de ces comportements en ce qu'elle peut être l'expression manifeste des choix effectués par les spectateurs à l'intention du lieu ou du spectacle. Compte tenu des conditions d'observation, un travail détaillé de description de chaque spectateur visible depuis la position de l'observateur était impossible. Il est malgré tout possible de dégager de grandes tendances dans les tenues vestimentaires. Les spectateurs sont généralement vêtus de

---

<sup>619</sup> Pour la pièce polonaise *Le Dabbouk*, 90% des spectateurs étaient des gens d'origine polonaise alors que pour les concerts de musique iranienne du Khorâssân ou pour le spectacle de danse et musique de tradition chamaniste coréenne la proportion d'iraniens ou de coréens n'était pas significative.

vêtements confortables et peu ostentatoires (pas d'étalage de bijoux ou de fourrures). Le costume est rarement porté par les hommes (excepté quelques costumes de velours pour les spectacles de Brook) ce qui indique, lorsqu'il s'agit de représentations en semaine, soit que la plupart des spectateurs exercent des professions qui n'en requièrent pas l'usage (médecins, enseignants, intermittents, par exemple), soit qu'ils aient eu le temps de se changer avant de se rendre au théâtre. Les pantalons en toile ou velours (en hiver) sont plus nombreux que les pantalons en drap de laine. De même, pour les femmes, le port du tailleur est quasi inexistant<sup>620</sup> ainsi que celui de la robe. Les femmes sont souvent revêtues de pantalons ou de jupes  $\frac{3}{4}$  longues ou au genou plus souvent assortis de pull-overs que de vestes et chemisiers. Le tableau ainsi esquissé d'un public choisissant des tenues vestimentaires décontractées, sans être relâchées, rend compte du fait que la sortie au théâtre ou au concert, même classique, au Théâtre des Bouffes du Nord n'est pas une sortie perçue comme formelle. Il ne s'agit pas d'endosser une tenue élaborée qui se distinguerait de celle du travail par un effort supplémentaire d'effet d'apparat (comme le fait de porter un smoking ou une robe de soirée). Le public des Bouffes du Nord se distingue ici du public de théâtre au plan national en ce que, selon J.-M. Guy, « beaucoup de gens s'habillent pour aller au théâtre ; la sortie au théâtre est souvent plus élégante qu'une sortie au cinéma, par exemple »<sup>621</sup>. Afin de compenser une description trop succincte de l'identité vestimentaire des spectateurs, j'ai concentré mon attention sur un marqueur qui puisse présenter une pertinence par rapport à l'ensemble des personnes assistant à une représentation. Mon choix s'est porté sur la couleur des vêtements utilisée par les spectateurs comme objet<sup>622</sup> symbolisant leur interaction avec la salle et le spectacle. Toutefois, l'utilisation des données recueillies s'est révélée très délicate et bien moins porteuse d'enseignements que je ne l'escomptais<sup>623</sup>. Au même titre que le type de

---

<sup>620</sup> Les soirées réservées à un mécène (France Télécom ou le CCF) offrent un tableau très différent. Les usages vestimentaires dénotent un plus grand recours aux vêtements « couture » bien que les robes et costumes de soirées ne soient plus en usage.

<sup>621</sup> L'auteur tire cette conclusion à partir des appréciations de spectateurs sur huit aspects de la fréquentation théâtrale (préparatifs, prix des places, abonnement, caractère « habillé » de la sortie, décorum, entracte, participation de la salle, audaces de mise en scène). Celles-ci ont été recueillies lors d'une enquête par sondage réalisée, en 1987, auprès d'un échantillon de 8 000 personnes âgées de plus de 15 ans et lors de 1 000 spectacles de théâtre. GUY, J.-M., *Les publics de théâtre, fréquentation et image du théâtre dans la population française âgée de 15 ans et plus*, enquête de 1987, La Documentation française, Paris, 1988, p. 62.

<sup>622</sup> Au sens de Blumer ou de Mead, à savoir quelque chose auquel il peut être fait référence, dont la nature est le sens que lui confère la personne pour lequel cette chose est un objet. Les objets sont des créations sociales qui n'ont de statut défini qu'à travers les définitions que les gens en font et dont le sens peut varier selon les définitions. Enfin, les objets sont la base de l'organisation des actions de tout être humain. In BLUMER, H., *Symbolic Interactionism, Perspective and Method*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1969 (1997), pp. 10-12 and 68-70.

<sup>623</sup> Alors que j'assistais à une représentation d'*Hamlet* en anglais depuis le troisième étage, aux côtés de l'éclairagiste et de la personne chargée du sur-titrage en français, le premier me fit cette remarque : « d'ici, on voit que les salles ont des couleurs différentes en fonction des spectacles. Pour les pièces de théâtre le public est



vêtement, le choix des couleurs devraient pouvoir être interprété comme un élément de l'identité vestimentaire que chaque individu se construit et qui « est ce qui couvre, cache et révèle le corps en exprimant une culture sociale ou économique, propre à une société, un groupe ou une époque »<sup>624</sup>. Toutefois, la catégorisation des publics selon la forme spécifique d'identité culturelle que représente la couleur se heurte à l'impossibilité d'en déduire des significations sociologiques probantes. Seuls des entretiens visant à mettre en lumière l'existence d'un lien entre les choix de couleur et les modalités d'interaction du public avec le Théâtre des Bouffes du Nord.

À ce stade de l'étude, il est possible de dire que derrière une esquisse tracée à grands traits (à l'exception des plus jeunes de moins de 15 ans, tous les âges sont bien représentés ; les femmes sont plus nombreuses que les hommes) l'image du public des Bouffes du Nord est contrastée et varie en fonction des genres et sous-genres. Par sa quantité et sa régularité constantes, le public scolaire constitue le socle de fréquentation de la programmation théâtrale. En revanche, le public des concerts classiques est plus âgé (les plus de 65 ans représentent en moyenne 32% du public des concerts observés alors qu'ils ne représentent que 15% en moyenne du public de théâtre). Les spectateurs font dans l'ensemble partie des classes supérieures et moyennes supérieures. Ils ont un niveau élevé d'instruction et la proportion de personnes d'origine étrangère est importante.

Bien que nécessaire, ce tableau ne nous permet cependant pas d'appréhender les modalités d'accès à la pratique culturelle que représente la fréquentation d'une salle de théâtre ou de concert. À partir des entretiens biographiques menés auprès de personnes fréquentant le Théâtre des Bouffes du Nord depuis quelques temps déjà, il est possible de dégager des portraits de spectateurs. Ceux-ci permettront de définir les circonstances qui ont agi sur les

---

plutôt dans les rouges, pour les concerts, c'est plutôt dans les bleus ». Cette assertion laissait supposer que les couleurs pouvaient être utilisées comme élément extérieur de décryptage des modalités par lesquels les spectateurs entrent en contact avec le théâtre et plus spécifiquement avec le spectacle. Je me suis ainsi procuré des plans de salle vierges auprès de la location, et grâce à la vue plongeante depuis le troisième étage, je pouvais reporter chaque spectateur qu'il m'était donné de voir dans la salle par la couleur dominante de ses vêtements. J'obtenais ainsi des cartes colorées de la composition du public selon les spectacles. Compte tenu du caractère sommaire de ces relevés et du faible degré d'information qu'ils apportent sur chaque individu, il ne peut s'agir d'analyser en détail la valeur symbolique de chacune des couleurs.

<sup>624</sup> Je reprends ici la définition du concept d'identité vestimentaire telle que présentée par H. Péretz dans l'introduction à son article sur les interactions entre clients et vendeuses ou vendeurs, lors de l'achat de vêtements de prêt-à-porter de luxe. In PERETZ, H., « Le vendeur, la vendeuse et leur cliente, ethnographie du prêt-à-porter de luxe », *op. cit.*, p. 50.

choix des spectateurs et les ont conduit à développer une pratique de fréquentation théâtrale et musicale.

## **II. Carrières de spectateurs**

Parce que la vingtaine d'entretiens biographiques effectués auprès des spectateurs (N=19) met en relief des évolutions significatives dans leurs relation à la fréquentation du théâtre ou de la musique on peut parler de carrières de spectateurs. Le terme « carrière » est pris ici dans l'acception utilisée par H. Becker à savoir, le récit de la succession des positions occupées au cours du temps, mais s'appuyant elle-même sur celle de E.C. Hughes, elle revêt une double dimension à la fois objective et subjective<sup>625</sup>. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les éléments qui conduisent à la redéfinition de la relation au théâtre et à la musique et qui font de la consommation de ces biens culturels, un comportement régulier. Je distinguerai tout d'abord le rôle de ce qu'il est coutume d'appeler les réseaux de sociabilité avant de détailler ce qu'implique la régularité de la fréquentation du point de vue des attitudes.

### **A. Les réseaux de sociabilité**

Le tableau suivant offre une synthèse des paramètres retenus dans les entretiens individuels pour essayer de catégoriser les modalités de découverte et de pérennisation d'une pratique culturelle telle que le théâtre ou les concerts de musique classique. L'analyse de ces paramètres et des conditions dans lesquelles ils exercent une influence fait ressortir une constante dans la fixation d'une pratique culturelle: le changement de statut socioprofessionnel des individus induit par l'insertion dans certains réseaux de sociabilité.

L'élément le plus prégnant parmi les données sélectionnées dans ce tableau est l'homogénéité des origines sociales. Comme nous l'avons vu plus haut, 11 personnes sur les 19 interrogées sont issues des classes supérieures, 2 des classes populaires et 6 des classes moyennes. Les

---

<sup>625</sup> Selon Hughes : « dans sa dimension objective, une carrière se compose d'une série de statuts et d'emplois clairement définis, de suites typiques de positions, de réalisations, de responsabilités et même d'aventures. Dans sa dimension subjective, une carrière est faite de changements dans la perspective selon laquelle la personne perçoit son existence comme une totalité et interprète la signification de ses diverses caractéristiques et actions, ainsi que tout ce qui lui arrive » HUGHES, E., C., « Institutional Office and the Person », *American Journal of Sociology*, XLIII (November 1937), pp. 408-410. Cité dans BECKER, H., S., *Outsiders*, *op. cit.*, p.102-103.

personnes nées dans une classe sociale aisée se sont maintenues dans cette classe. La mobilité sociale a été ascendante pour le restant des spectateurs interrogés et les personnes provenant des classes populaires ont généralement connu une promotion sociale grâce à leur emploi. Celles dont le métier n'a pu permettre un changement de catégorie sociale ont obtenu un changement de statut par le biais d'activités parallèles (militantisme, participation au milieu associatif). Compte tenu des différentes tranches d'âge auxquelles les spectateurs interrogés appartiennent<sup>626</sup>, l'impact des activités parallèles fluctue en fonction de la nature de l'activité.

La fréquentation des salles de spectacle par le biais de l'école est une quasi constante dans les parcours de spectateurs. La proportion de personnes ayant fréquenté une salle de concert ou de théâtre dans le cadre de sorties familiales est assez importante (9 personnes sur 19). 5 personnes ont fréquenté les salles de spectacle parallèlement à la pratique de l'art dramatique et 3 par le biais de la pratique d'un instrument de musique. On peut donc dire, pour reprendre les termes de P. Bourdieu, qu'une forte proportion des personnes interrogées ont reçu les instruments ou une partie des instruments que suppose la familiarité à des œuvres d'art<sup>627</sup>. Dans la mesure où les personnes ayant eu un accès au théâtre ou au concert par le biais de la pratique de l'art dramatique ou d'un instrument n'est pas négligeable, on peut également dire, qu'une proportion notable de ces spectateurs est dotée d'un fort degré de familiarité au théâtre ou à la musique classique. Par ailleurs, l'inscription de la fréquentation de salles de spectacle dans le contexte professionnel (14 personnes sur 19) ou dans le contexte militant ou associatif (12 personnes sur 19) est un élément particulièrement prégnant dans les parcours de cet échantillon de spectateurs. Enfin, bon nombre de spectateurs cumulent les réseaux de sociabilité qui ont à un moment ou un autre contribué à initier ou fixer la fréquentation de salles de spectacles. Ainsi les enseignants associent souvent sorties familiales, scolaires, pratique d'un instrument ou de l'art dramatique et insertion de la fréquentation de salles de spectacle dans un milieu associatif et professionnel. Lorsque l'on regarde plus précisément l'histoire du développement de la fréquentation théâtrale et musicale chez les personnes qui n'ont pas été sensibilisées durant l'enfance, on s'aperçoit que la pratique s'est toujours

---

<sup>626</sup> Une forte proportion des personnes interrogées se situe dans les tranches d'âges les plus élevées. 6 personnes appartiennent à la catégorie des plus de 65 ans. La catégorie des personnes âgées de 55 à 64 ans est représentée par 5 spectateurs. Celle des personnes ayant entre 45 et 54 est représentée par 4 spectateurs. Une seule personne relève de la catégorie des 35-44 ans. 2 ont un âge situé entre 15 et 24 ans.

<sup>627</sup> D'après BOURDIEU, P., DARBEL, A., *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Les Editions de Minuit, Paris, 1969, 251 p.

développée au sein de réseaux de sociabilité amicaux, militants ou professionnels. Pour les personnes les moins soumises à l'influence de ces réseaux, le rôle du conjoint est alors indéniable.

Au-delà de leur simple existence, comment ces différents paramètres interviennent-ils dans la fixation d'une pratique culturelle telle que la fréquentation de salles de spectacles ? L'analyse plus détaillée des parcours de spectateurs nous permet de percevoir les éléments qui modifient la perception de cette pratique aux yeux des spectateurs et conduisent ainsi à une redéfinition de cette même pratique.



Dans le cadre d'une découverte familiale ou scolaire, la sortie est souvent vécue comme une obligation qui ne rejaillit pas immédiatement sur le statut de l'enfant par rapport aux adultes qui l'entourent au point que même lorsqu'elle a existé, elle n'est parfois pas mentionnée comme ayant eu une importance. Lorsqu'il a existé dans l'enfance, le contact des spectateurs à la musique s'est toujours fait par le biais de la pratique d'un instrument, parfois assortie de la fréquentation de concerts en famille. La fréquentation des salles de théâtre, quant à elle, s'inscrit le plus souvent dans le cadre de sorties familiales ou scolaires et beaucoup plus rarement dans celui d'une pratique en tant qu'acteur. La différence entre ce rapport direct à la musique par l'action et une relation plus indirecte au théâtre se concrétise en termes de construction de réseaux de relations amicales. Au-delà de l'analyse classique des réseaux de sociabilité, on peut chercher à déterminer les changements de statut que la participation à ces réseaux induit. Ce sont ces mêmes changements de statut qui vont produire une nouvelle définition du rapport à la pratique culturelle amorcée. Ainsi, les enfants qui ont pratiqué un instrument ou la comédie ont créé des liens de sociabilité dans le monde de la musique et du théâtre mais ce que ces liens leur offrent c'est surtout un statut valorisé par rapport à celui d'un enfant. En effet, on perçoit à travers les différents entretiens la prégnance pour ces spectateurs de la renommée que leur statut d'acteur ou d'interprète dans une représentation représente au sein de la famille et du C.I.C.T. d'amis. Le portrait de Rachel Valic dans l'encadré suivant en est un exemple

Rachel Valic

Rachel est née en 1989. Son père est radiologue et sa mère, cardiologue, s'est reconvertie et est à présent éditrice d'ouvrages de médecine. Ils vivent dans le 6<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. Rachel fait du théâtre depuis le CM2. Petite, elle adorait « jouer des personnages à la maison, par exemple en vacances, avec des amis de [ses] parents. Avec les neveux [elle] jouait de petits spectacles ». Arrivée au Lycée Montaigne en 6<sup>o</sup>, elle s'est inscrite au cours de théâtre baroque qui était proposé. Elle y apprend la prononciation et la gestuelle baroque et joue dans les spectacles de fin d'année. Puis l'atelier est arrêté et il est remplacé par un atelier moderne qu'elle suit également. Là, Rachel travail à partir de textes non expressément destinés à la scène comme *Les petits poèmes en prose* de Baudelaire. Les cours ont lieu le mercredi après-midi et durent entre 1h30 et 2h00. À partir de la 5<sup>ème</sup>, elle s'inscrit au Cours Simon, une formation privée qui organise également des cours pour enfants. Du fait de sa participation à l'atelier de théâtre moderne le mercredi après-midi dans le cadre des activités périscolaires proposées par son établissement, Rachel suit le cours du mardi soir. Une quinzaine d'élèves participe au cours de 2 heures assuré par un professeur. Compte tenu du grand nombre d'élèves, ceux-ci ont peu de possibilité de jouer les uns devant les autres. Rachel décide donc de changer pour une formation qui lui offre plus de possibilité de jouer. Après deux ans passés au Cours Simon elle s'inscrit dans une autre formation, le Studio Création Formation qui accueille des enfants ayant déjà joué professionnellement (enfants comédiens). Ses parents l'ont toujours suivie dans ses choix. Ils étaient toujours présents aux représentations et l'emmenaient à ses ateliers lorsqu'elle en avait besoin (les cours privés par exemple). Sa maman va régulièrement au théâtre et connaissait les spectacles de Peter Brook depuis le *Mahabharata*. Elle n'avait jamais conduit sa fille au théâtre mais elle est à l'origine de la première expérience de théâtre professionnel de sa fille. Lors d'un retour de vacances passées en famille, la mère de Rachel aperçoit le metteur en scène à l'aéroport. Elle le signale à sa fille et l'incite à aller se présenter à lui en tant que comédienne et à lui dire qu'elle serait heureuse de travailler avec lui. C'est ce que Rachel fait. Elle sera contactée plus tard pour participer à la création d'un spectacle et y jouer le rôle d'une petite fille.

À cette valorisation de l'activité aux yeux des parents s'ajoute la mise en place de liens affectifs<sup>628</sup> avec des personnes partageant les mêmes activités et donc l'établissement de nouvelles normes de valeurs. Julia Bonte, élève de terminale L dans un grand lycée parisien, actrice et metteur en scène dans un atelier autogéré de cet établissement du secondaire, souligne que le fait de pratiquer l'art dramatique lui fait comprendre le travail des acteurs et les ressorts de la mise en scène alors qu'avant, et selon ses propres mots, elle les ressentait seulement. De même que cette pratique lui permet d'enrichir son travail d'actrice, ce dernier enrichit sa perception des spectacles parce qu'elle en connaît davantage les codes. Or cette connaissance n'est réellement partagée qu'avec les autres élèves qui ont également une pratique de l'art dramatique. De fait, son réseau amical se recentre davantage sur les élèves

---

<sup>628</sup> John Dewey parle d'expérience affective : « ce qui oriente l'expérience, ce qui oriente le jugement, c'est la sensation. C'est la charge émotionnelle enfin, qui est à la base de toute expérience esthétique. » DEWEY, John, *Art as Experience*, Perigee Books, New York, 1980 (1934), p. 298-325.

apprentis comédiens. Il en est de même pour Rachel. En raison de son expérience professionnelle, elle a, désormais, des exigences plus explicites en matière de formation mais surtout, elle a bénéficié d'un changement de statut auprès de ses parents et du monde de la formation théâtrale. Parce qu'elle peut, à présent prétendre à une formation plus professionnelle, son réseau de relations amicales s'est modifié. Le groupe d'amis qu'elle fréquente est davantage centré sur les apprentis comédiens de son cours de théâtre privé que sur ceux de l'atelier du Lycée. En effet, ceux-ci n'ont ni l'expérience professionnelle des premiers, ni les mêmes besoins (même si c'est encore une enfant, Rachel doit à présent se constituer un *press book* et doit se trouver un bon agent qui défende ses intérêts et lui trouve des contrats). Le virage professionnel de Rachel est d'autant plus fort qu'elle trouve une valorisation immédiate dans le fait d'avoir joué avec un des metteurs en scènes contemporains les plus renommés. Tout d'abord, très peu de temps après avoir joué dans la pièce de Peter Brook, elle a été embauchée, pour un autre spectacle d'une femme metteur en scène. Ensuite, elle a eu accès à une formation réservée aux enfants acteurs. A contrario, son expérience théâtrale n'est pas valorisée dans son environnement scolaire. Tout d'abord, et conformément à la réglementation, l'exercice de sa pratique professionnelle a été contingenté par le rythme scolaire (répétitions et représentations doivent respecter les contraintes du travail scolaire – présence en cours et devoirs). Ensuite, ses tentatives de valoriser cette activité auprès du corps enseignant ont été infructueuses.

Je continuais à aller au Lycée. En 4<sup>e</sup> j'avais pas beaucoup de travail donc ça se passait bien. J'étais une bonne élève. Je l'avais pas dit à beaucoup de monde. Je l'avais dit seulement à mes amis les plus proches. Je l'avais dit à ma prof de Français qui m'avait pas crue et qui s'était moquée de moi en me disant « oui, oui, bien sûr ». Moi, j'avais été un peu étonnée qu'elle me dise ça, j'avais été un peu vexée. Parce que en 4<sup>e</sup>, je me disais pourquoi elle ne me croit pas.

À travers la biographie de certains spectateurs, il est patent que la pratique du théâtre en amateur induit un changement de perspective à l'égard de la fréquentation théâtrale. L'exemple de Julia Bonte met en lumière les modalités d'interaction entre son expérience d'actrice et la fréquentation du théâtre dans le cadre scolaire et familial. La pratique du jeu théâtral a éveillé sa curiosité et surtout, de spectatrice prescrite elle est devenue prescripteur de sorties théâtrales. On a là un exemple de fréquentation théâtrale de jeunesse fixée par une pratique du théâtre amateur ayant induit un changement positif de statut.



Avant j'étais dans un lycée qui ne favorisait pas du tout le théâtre, j'étais pas du tout sensibilisée. J'étais au Lycée Honoré de Balzac, Porte de Clichy. En primaire, comme tout le monde, j'avais monté des pièces, j'avais adoré. J'avais fait une année de théâtre pour les enfants avec magie etc. Donc, c'était pas forcément le théâtre comme on l'imagine. Ca me plaisait quand je le faisais, mais j'étais pas forcément portée vers le théâtre en-dehors. C'est surtout que j'avais pas tellement eu l'occasion d'aller voir des pièces qui me plaisaient. C'était surtout des tragédies, donc quand on est petit, voir Phèdre trois fois, c'est dur... Après, on a déménagé, on est arrivé dans ce quartier [6<sup>o</sup> arrondissement de Paris] qui favorise beaucoup plus le théâtre. En fait, ce que j'ai découvert, après avoir commencé l'option, c'est que ma mère avait été comédienne. Donc, en fait elle, elle était toujours tournée vers le théâtre et elle me poussait à aller au théâtre. Et donc, inconsciemment, j'ai peut-être été sensibilisée. Arrivée à X [lycée du 6<sup>o</sup> arrondissement], il y avait l'option théâtre et pour diverses raisons, j'avais du temps et donc j'avais envie de faire des options. Il y avait Arts plastiques, théâtre etc. Et j'ai dit bon, théâtre. Ca m'a toujours fait rêver en fait et ça me fait toujours rêver. Je suis allée à la réunion d'information parce que je savais pas du tout ce que c'était. C'est quand même des ateliers spéciaux. Et donc, les ateliers autogérés j'avais tilté, mais je me disais pourquoi ne pas commencer avec un prof. Donc, moderne, ça semblait plus collectif donc, voilà. Donc, au départ c'est vraiment fortuit. Je suis arrivée à X et c'est ça qui m'a vraiment sensibilisée. Après de toutes façons Géraldine [enseignante de théâtre du lycée X] proposait des sorties donc c'est différent, d'aller avec un professeur de théâtre et d'y aller avec sa mère. Après c'est moi qui ai voulu aller au théâtre, qui ai vu des affiches et qui ai dit 'maman, maman, faut absolument qu'on aille voir ça'. En plus, après j'ai commencé à connaître les gens, à connaître les pièces mêmes. Et maintenant, c'est vraiment une passion. Depuis qu'on a déménagé, ça devait être en 4<sup>o</sup>, on va au théâtre le plus proche, c'est-à-dire l'Odéon. Souvent à la Comédie-Française parce que c'était les grands théâtres où on avait accès. Les autres, ma mère les connaissait peut-être mais, elle s'y intéressait pas en fait. On a eu un abonnement à la Comédie-Française. C'était des places à 50FRF (7,62€). Donc, voilà, j'ai le souvenir de *Médée*, de *Phèdre*, de *Dom Juan*. Des choses terribles quand on est pas spécialement attirée par ça quoi. Je me souviens de m'être endormie plusieurs fois. C'est surtout l'Odéon. A la Comédie-Française, c'est plutôt maintenant que j'y vais. Et en plus quand on aime, on se souvient plus facilement.

Pour Julia comme pour ses camarades de lycée qui font du théâtre, la sortie théâtrale se fait avant tout entre amis qui partagent la même passion et qui de plus, peuvent développer une approche « professionnelle » des pièces qu'ils vont voir. Ils ne voient plus les pièces de la même façon car ils analysent leur structure et le jeu des acteurs au regard de leur propre pratique. Julia utilise, par ailleurs, sciemment les références théâtrales comme moyen

d'amélioration de ses résultats scolaires (« je peux m'en servir dans mes copies ») et de construction raisonnée de ses relations sociales dans des centres autres que ceux de sa classe d'âge (« je sais qu'il y aura d'autres personnes [des adultes] qui auront vu la pièce et donc on pourra en parler »). La fréquentation est devenue un élément direct de valorisation de son statut d'élève mais aussi un bien culturel qu'elle a appris à aimer parce qu'il lui permet d'avoir un statut différent auprès des adultes. Rachel, quant à elle, n'a pas su procéder à cette valorisation d'une expérience pratique car il ne lui a pas été donné de faire le lien entre sa participation à un spectacle professionnel et son parcours scolaire. Elle ne voit donc dans la fréquentation des salles de théâtre en tant que spectatrice qu'une façon d'enrichir sa pratique professionnelle et non une façon d'améliorer son statut d'élève.

J'y suis allée deux fois cette année avec le Lycée. C'était pas obligatoire, mais j'y suis allée. On a vu *Britannicus* au Carré Sylvia Montfort et sinon, on a vu justement aux Bouffes du Nord, *Le Misanthrope*. *Britannicus*, ça m'a pas beaucoup plu, mais *Le Misanthrope*, j'ai vraiment beaucoup aimé parce qu'il y avait un jeu avec des glaces dans la mise en scène. J'ai trouvé ça très intéressant de voir le reflet des personnages dans le miroir. Il y avait tout une mise en scène autour du jeu qui était très bon. *Britannicus*, en fait, j'ai trouvé que c'était une interprétation un peu trop spéciale et trop poussée dans le moderne. Par exemple, la mère de Britannicus arrive dans la première scène complètement saoule, on comprend pas pourquoi. *Britannicus*, on devait le lire chez nous. On a eu un contrôle le lendemain après la pièce, mais ça portait pas sur la pièce. C'était juste en rapport avec le texte. *Le Misanthrope*, on l'avait étudié en classe, par parties et on est allé le voir, un mois après. [Le fait d'avoir travaillé le texte en classe ça aide ?] Parfois, pour certains textes, je vais mieux comprendre l'état d'âme d'un personnage ou des choses comme ça, mais sinon comme c'est surtout de la syntaxe et qu'on fait pas tellement d'étude des sentiments etc. ça... Je pense que le mieux c'est de voir une pièce.

L'inscription d'une pratique par le biais d'une valorisation du statut social grâce à l'exercice de l'art théâtral n'est pas uniquement valable pour le jeune public. Certains adultes se sont également engagés dans un processus de fréquentation des salles de théâtre après s'être initiés au travail de l'acteur. Alain Caurade, 38 ans, a quitté sa Corrèze natale en 1984, pour venir travailler en région parisienne. Célibataire, il est magasinier dans la bibliothèque d'une grande école de la proche banlieue. Il n'avait aucun intérêt particulier pour le théâtre et ne fréquentait pas les salles de spectacle avant de devenir lui-même comédien. Il y a un peu plus d'une dizaine d'années, il a lié amitié avec un groupe d'étudiants de l'école où il travaille et s'est

inscrit au club théâtre fréquenté par certains d'entre eux. Ce club fonctionne sur le principe de petits groupes d'étudiants organisés autour d'un des leurs qui se désigne metteur en scène. Ils choisissent une pièce et décident de la monter en vue de la présentation d'un spectacle de fin d'année.

Depuis, ça a été l'engrenage, le « coup de foudre ». Je n'ai plus décroché. À partir de là, j'ai commencé à aller au théâtre. J'ai commencé à aller voir des pièces, à rencontrer des gens dans les théâtres et au fil des années et je suis devenu, ce qu'on appelle un relais. À force d'y aller, de poser des questions, comment avoir les programmes... Je sais pas comment ça a commencé. Je pense que c'est plutôt les théâtres qui ont essayé de joindre quelqu'un à l'école normale et ça a été les étudiants dans un premier temps. Mais l'inconvénient, c'est que les étudiants ne faisaient ça qu'une année. Après, ils passaient à autre chose, leurs études les obligeaient. Et moi, à un moment donné, j'avais l'avantage d'être permanent donc ça m'est arrivé dans les mains. C'étaient les théâtres publics, les théâtres nationaux essentiellement et peut-être aussi les théâtres de banlieue proches. Les scènes nationales, il y avait l'Odéon, le TEP, la Colline. Après j'ai accroché le nord Gennevilliers, un peu Saint-Denis, Bobigny. À l'est et à l'ouest, peu. Nanterre, un petit peu. Aujourd'hui, les liens c'est Rungis, Vitry, Fontenay, Malakoff, Antony. Vous savez, ils sont en réseau eux donc une fois qu'il y en a un, vous les avez tous. On a fait une fois un forum. Eux, ils aiment ça, c'est-à-dire qu'ils débarquent avec toute l'équipe pour présenter toute la saison. Donc on a fait des forums en début d'année. Donc au fil des années, on s'est connu. Je connais les étudiants professionnellement et puis, à une époque, je participais un peu à leur vie sur le campus, parce que c'est un internat. On a des activités importantes, cinéma... J'allais aux soirées, on buvait un coup. Ils ont l'habitude de faire des apéros, des soirées crêpes... Enfin, on s'était constitué en bande comme ça, et bien sûr, les étudiants eux s'en vont après et moi je reste. Donc, je connaissais, d'année en année des générations d'étudiants différents. Et à un moment donné, j'en ai rencontré certains qui faisaient du théâtre. C'est comme ça que je suis rentré dans le groupe.

Cette pratique l'amène à fréquenter les salles de théâtre de façon d'autant plus assidue qu'elle se fait au sein d'un groupe amical, lui permet peu à peu de sortir de son statut de magasinier et d'occuper des fonctions plus valorisantes au sein de cette école. Sa position de « relais » auprès d'une quarantaine de théâtres de Paris et de la banlieue parisienne mais surtout sa grande maîtrise des instruments de la « délectation savante, armée de la connaissance des

traditions et des règles du genre »<sup>629</sup> en fait un professionnel de l'art dramatique sur son lieu de travail. Sa maîtrise de l'univers théâtral et de ces modes d'accès l'amène à conseiller les élèves, leur fournir des informations sur les spectacles, à organiser des forums avec les responsables des collectivités au sein des théâtres, à négocier les prix et à prendre des réservations pour les étudiants mais aussi pour le personnel de l'école. Elle lui offre également l'avantage de pérenniser un statut qui, contrairement à celui de comédien au sein du club théâtre, n'est pas remis en question d'une année sur l'autre en fonction des promotions d'étudiants<sup>630</sup>. Du fait que ses fonctions de conseiller théâtral et de metteur en scène soient reconnues au sein de la grande école où il travaille et même institutionnalisées, son statut professionnel inférieur d'ouvrier disparaît au profit du statut valorisé d'autorité culturelle.

L'importance de l'inscription de la fréquentation des théâtres dans un réseau de sociabilité valorisant ressort de façon encore plus prégnante lorsque l'on s'intéresse aux modes par lesquels des adultes n'ayant eu aucun contact avec la fréquentation de salles de spectacles ou la pratique théâtrale y accèdent. Dans le cas des spectateurs des Bouffes du Nord ayant découvert la salle par le biais d'un spectacle de théâtre, la prégnance de l'action au sein d'un groupe militant (syndicaliste, politique ou associatif) est très forte. L'exemple de Nicole Merle, fille d'artisan cordonnier, souligne l'interaction entre des options politiques qui font du théâtre un bien culturel hautement valorisé et le statut supérieur que l'action militante en faveur de l'accès à la culture peut conférer à une jeune personne qui occupe un statut dévalorisé dans le monde du travail.

[Enfant] Quand j'étais en Bretagne, je n'étais jamais allée au théâtre. J'étais une grande dévoreuse de livres. Après, à Paris, j'étais vendeuse en chaussures, j'ai travaillé chez Carvil. J'ai découvert le théâtre à Paris parce que j'étais militante de gauche et donc je me suis toujours occupée d'organiser les loisirs des autres. Et j'avais organisé une sortie au Théâtre. C'était avec des gens qui habitaient Montreuil, des jeunes de Montreuil, des Montreuillois. On appelait ça le quartier de la Noue, c'était le quartier le plus mal famé. Mais moi j'étais très militante. A l'époque ça s'appelait

---

<sup>629</sup> Je reprends ici les termes de Pierre Bourdieu et Alain Darbel, lorsqu'ils dressent l'éventail des rapports aux biens culturels, de la perception de l'œuvre, et part de la simple sensation actuelle s'appuyant sur les catégories de l'expérience quotidienne pour aller jusqu'à l'appréciation savante. In BOURDIEU, P., DARBEL, A., *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, op. cit., p. 81.

<sup>630</sup> La passion d'Alain Caurade pour la pratique théâtrale lui a permis d'assurer également un meilleur statut au sein même du club théâtre. En effet, travaillant depuis quelques années avec une troupe professionnelle de son lieu de résidence, il a acquis une compétence qui lui permet aujourd'hui d'être systématiquement l'initiateur de projets de spectacle dans le cadre du club théâtre et d'avoir toujours le statut de metteur en scène.

l'Union des Jeunes Filles de France, c'était un mouvement de la Jeunesse Communiste. Moi mon truc, c'était la culture. Je me disais, plus les gens ils apprennent, plus ils connaissent et moins ils sont bêtes. La première fois que je suis allée au théâtre, c'est comme ça, je devais avoir 19 ans. J'avais été voir *La charrue et les étoiles* de Sean O'Casey et j'avais été complètement bouleversée. Il y avait Rosy Varte qui jouait dedans c'était au TEP. C'était les premiers théâtres populaires. J'ai vu aussi *Lorenzaccio* avec Pierre Vaneck au TNP. C'est vieux !»

La perception du spectacle est alors placée dans un contexte politique qui lui donne son sens principal : la culture comme moyen de combattre les inégalités de classe. Ici, le contexte est doublement politique puisqu'il s'inscrit à la fois dans celui immédiat d'une démarche marxiste et dans le contexte plus général du développement des théâtres populaires et de l'accessibilité du théâtre à tous. La fréquentation du théâtre devient un acte politique et place le spectateur prosélyte en position « d'éveiller les consciences d'autres personnes ». Par son action en faveur de l'accès à la culture, le militant a le sentiment d'œuvrer concrètement à l'abolition des classes sociales. D'une part, il permet à des gens de statut inférieur qui n'y aurait pas eu accès en raison de leurs faibles moyens financiers d'acquérir de nouvelles pratiques culturelles. D'autre part, le militant gagne un statut de guide-conseiller auprès de personnes qui peuvent lui être hiérarchiquement supérieures mais qui ont des connaissances lacunaires en matière de biens culturels. Cette insertion dans un milieu politique offre au travailleur de faible statut le double avantage de bénéficier ainsi d'un meilleur statut professionnel en relation aux autres salariés mais aussi d'avantages matériels non négligeables pour de petits salaires. Lola Giosi, 66 ans, fille d'immigrants italiens, ouvrière puis employée de bureau dans une grande entreprise d'électronique de la région parisienne, a connu sa première expérience théâtrale grâce à la section syndicale CGT dont elle faisait partie. Chargée ensuite de la section culturelle du comité d'établissement de son syndicat, elle souligne la satisfaction morale et les bénéfices concrets que lui a ensuite apportés son travail de militante culturelle auprès des autres employés de l'entreprise. Sa position lui permettait d'être reconnue comme dotée des codes d'accès à des pratiques culturelles très légitimes auprès d'ouvriers qui en étaient généralement exclus du fait de leur petits salaires et d'être valorisée auprès de cadres qui, bien qu'ayant les moyens de cultiver ces mêmes pratiques, n'avaient pas d'accointances culturelles avec certains genres. À cela s'ajoutait le fait qu'elle pouvait bénéficier de tarifs de places très avantageux et pouvait ainsi multiplier ses sorties culturelles et sa maîtrise des instruments d'appréciation tout en étendant et renforçant ses liens au sein de l'entreprise.

À côté de ces personnes ayant trouvé dans l'usage de ces biens culturels une façon d'améliorer leur statut social ou professionnel en dépit de l'absence totale de sensibilisation précoce à la valeur de ces biens, on trouve une proportion importante du public qui lui a toujours bénéficié de ce contact avec le théâtre ou la musique durant son enfance. Bernard Lahire souligne que la croyance en la légitimité de ces pratiques « est davantage réservée à ceux qui, par une intense éducation familiale et une inculcation scolaire de longue durée, ont constitué des goûts plutôt rares et demandant suffisamment d'ascétisme et de préalables en matière d'acquisition de connaissances pour se distinguer de la grande majorité des individus vivant dans le même espace social »<sup>631</sup>. Les entretiens biographiques permettent de dégager que la pérennité de ces pratiques culturelles à l'âge adulte s'inscrit dans des modes d'interaction similaires à ceux que je viens de décrire pour les personnes n'ayant pas bénéficié d'un apprentissage précoce des codes des œuvres savantes. Ceci s'applique particulièrement au milieu enseignant et au milieu associatif. Bien qu'il souligne fortement le lien naturel qui existait pour elle entre la fréquentation des salles de spectacle étant enfant et sa pratique à l'âge adulte, le récit de Bénédicte Jourdain, 69 ans, enseignante à la retraite permet également de comprendre les modalités de fixation de la pratique à travers son travail.

Mon père a d'abord été commissaire des Eclaireurs de France avant d'être Chef de la section Jeunesse à l'Unesco et ma mère était mère au foyer ayant suivi d'abord la carrière de son père qui était un grand pianiste. Toute ma famille était musicienne. J'ai fait du piano quand j'étais petite, et puis je suis passée à la flûte à bec et puis quand ma main ne me l'a plus permis je suis passée du côté du chant, sans grandes ambitions. J'allais tout le temps au concert, au théâtre. Ca c'était très important. On était 5 enfants et nos parents nous avaient inscrits aux JMF. Ma mère m'avait abonnée à la Comédie Française, donc j'allais beaucoup au théâtre. J'ai commencé, quand j'étais prof à Amiens, on était quelques uns à se réunir à aller voir tout ce qui passait à Amiens. Donc, j'ai pris l'habitude à ce moment-là d'emmenner mes élèves au théâtre. Ca c'est surtout fait à Meudon, là j'affrétais le car de la mairie et on allait à Nanterre. Donc, l'habitude a été prise non seulement d'emmenner des élèves mais aussi de recevoir des comédiens quand ils étaient disponibles, ils l'étaient d'ailleurs très souvent. Et donc, c'est là que ça a commencé. C'était plutôt la réflexion sur les pièces. On avait pas d'atelier mais dans les classes, on jouait. Il y avait pas un partenariat officiel avec Nanterre. On allait là parce qu'il y avait des choses formidables. C'était entre environ 1965 et 1980. Il y avait Pierre Debauche à l'époque. Ca a commencé

---

<sup>631</sup> In LAHIRE, B., *La culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, op. cit., p. 63.

sous une grande tente puis ça a été construit. Il a fait des choses très, très bien. Et ensuite il y a eu Mesguish, puis des tas de metteurs en scène. Les élèves étaient absolument enchantés. C'était la grande sortie, surtout le parcours en car qui commençait la fête. A l'époque j'étais très favorable au théâtre de banlieue, au théâtre égalitaire avec les salles où on se plaçait librement etc. Pendant des années, en tant que prof, j'ai donc expliqué les différences entre la salle à l'italienne bourgeoise avec les différences sociales, les places pour les riches, les places pour les pauvres etc. et je donnais de grands compliments au théâtre égalitaire de la banlieue.

Devenue enseignante, certains éléments ont permis à Bénédicte Jourdain de continuer d'attribuer une valeur similaire aux biens culturels que sont la musique et le théâtre. En effet, le rôle politique qui leur était conféré depuis l'enfance a été renforcé par la participation à des réseaux de sociabilité qui entretenaient cette même valeur de façon résolument active : les liens d'amitiés entre jeunes professeurs parisiens « expatriés » dans les régions du nord de la France pour débiter leur carrière auprès de populations économiquement faibles (touchées en particulier par les crises de l'industrie minière et textile). Dans un contexte d'isolement par rapport à un environnement nouveau, les interactions entre professeurs « déplacés » étaient plus intenses (à la fois quantitativement par le nombre de rencontres et de réunions et qualitativement par le fait qu'elles s'appuient sur une solidarité partagée qui vise à pallier les difficultés de l'intégration dans un lieu et un environnement professionnel neuf). Les jeunes parisiens habitués à une fréquentation régulière des salles de théâtre, ont trouvé dans le métier de professeur de français le moyen de renouer avec cette pratique culturelle en lui donnant une application pédagogique. Cette application était renforcée par deux éléments. D'une part, des options politiques en faveur du théâtre. Les enseignants de cette génération qui devaient débiter dans les régions défavorisées du nord de la France étaient persuadés de la nécessité de l'accès à un certain type de culture comme moyen de casser les clivages de classe. D'autre part, ces enseignants trouvent un écho favorable auprès des metteurs en scène et directeurs de théâtre défenseurs du théâtre populaire et soutenus par les pouvoirs publics. L'inscription de leur fréquentation théâtrale et musicale se fait dans un double contexte privé et professionnel qui légitime fortement ces pratiques culturelles. On perçoit également que, pour ces enseignants, la fréquentation de salles de spectacle et de théâtre en particulier leur offre la possibilité de sortir de la relation traditionnelle de l'enseignant soumis à un programme en leur donnant la possibilité de faire des choix qui concilient pour eux qualités pédagogiques et participation à l'histoire du théâtre. Marthe Cauchois, enseignante, justifie le choix du théâtre et de certaines salles en fonction des avantages qu'il était possible d'obtenir pour une activité

qui tout en étant présentée de façon pédagogique offre une variante par rapport à des modes d'enseignement plus classique.

C'est des choix nous [elle-même et son mari] quand même sur le contenu et sur la façon de le mettre en œuvre. Y en a un autre chez qui on va régulièrement c'est à la Colline chez Françon. S'il fallait que j'explique à des élèves en quoi consiste la différence d'approche de deux metteurs en scène, je serais bien embarrassée. Mais c'est vrai que c'est aussi, très bien. Presque toujours, de temps en temps on a un os. Chez Peter Brook, je ne suis pas sûre qu'il y en ait eu beaucoup. L'opéra, on était à *Carmen*, mais je pense que le prix devait être là plus important. On y était avec des amis, mais pour en tirer quelque chose il fallait vraiment que tout soit là. Donc, les opéras, je me voyais pas... On y était allé une fois, c'était au Châtelet pour le *Malade Imaginaire* quand Christie avait retrouvé les vieilles partitions avec tous les intermèdes. Là, oui on y était. Alors là, ou bien on avait eu des prix ou bien c'étaient des élèves de 3<sup>ème</sup> ou 2<sup>nde</sup> qui n'allaient jamais au spectacle et peut-être qu'on avait mis le paquet. Et puis on avait des places tout en haut. Non, sinon, c'était vraiment le théâtre parce que ça pouvait rentrer dans le programme sans que les parents rouspètent et sans que les chers trésors trouvent que le film qui vient de sortir était mieux.

Pour les enseignants parisiens qui débute dans des zones économiquement défavorisées comme le nord de la France ou certaines banlieues parisiennes des années 70-80, les interactions qui naissent de cette fréquentation des salles mais aussi des hommes de théâtre leur permettent de valoriser leur statut de jeune enseignant débutant dans des établissements peu cotés voire même fortement dénigrés. Tout d'abord, au sein de leur classe et de leur établissement en faisant venir des personnages célèbres et en sollicitant d'autres formes de relations avec les élèves (jeu de l'acteur, sorties dans des lieux inédits et non encore institutionnels). Les liens parfois personnels établis avec des personnages historiques tels que Antoine Vitez ou Gabriel Garan ou avec des créateurs reconnus ponctuent ces récits comme autant de preuves d'avoir participé à des événements historiques (les heures de gloire du TNP, les premiers temps du TEP, par exemple). Ensuite, au sein du monde du théâtre, en devenant les interlocuteurs directs du monde du spectacle qui en fait des spectateurs privilégiés et très sollicités. La relation que les théâtres entretiennent avec les enseignants est d'autant plus gratifiante pour ces derniers qu'ils sont l'objet d'attentions toutes particulières. Ils bénéficient certes de prix avantageux pour leurs élèves mais eux-mêmes en tant qu'accompagnateurs ne paient pas. De plus ils sont invités aux premières représentations et à des rencontres avec les



metteurs en scène et les comédiens. Ces relations extérieures à l'établissement sont d'autant plus valorisées qu'elles sont à la fois sources de satisfactions immédiates (dans les relations avec les élèves et par la participation à des spectacles événements) et de satisfactions ultérieures garanties (le passage par des établissements difficiles permet d'assurer un retour sur Paris et l'obtention de postes dans des établissements de prestige)<sup>632</sup>. À ce stade, ils peuvent, comme Géraldine Bayle, donner une nouvelle dimension à leur pratique.

Vers 1975 à peu près, j'ai arrêté de faire du théâtre parce que je me suis mise à faire d'autres trucs. J'ai fait une thèse avec Roland Barthes qui m'a passionnée. Vers ces années-là, peut-être à cause de Barthes, je me suis mise à faire du chant avec un italien assez extraordinaire. J'ai fait des stages de musique ancienne. C'était très, très modeste musicalement mais par l'intermédiaire d'un groupe de musique ancienne en 1984, j'ai rencontré Eugène Green. J'ai commencé à suivre une formation avec lui, quelques stages. Peut-être qu'à ce moment-là, j'aurais pu basculer dans quelque chose de plus sérieux mais j'avais ma fille qui était petite, mon travail au Lycée. J'y faisais beaucoup de théâtre avec les élèves. J'ai eu une formation très sérieuse avec lui et on a commencé, d'ailleurs à sa demande à faire des ateliers de théâtre baroque avec les élèves. En 1985, on avait fait des classes expérimentales avec Jeanne-Marie Bourdet. Des classes inspirées par Savary, la réforme Savary. On avait banalisé une demi-journée où on faisait du théâtre avec des 6<sup>e</sup>. On avait monté une pièce de Corneille en vers. Je crois que c'était *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*. Comme c'est en vers on pouvait bien faire ce travail. Ensuite, ça s'est un peu interrompu. Je faisais aussi d'autres choses avec la Maison du Geste et de l'Image [M.G.I.]. Avec quelqu'un qui s'appelait Jean-Louis Bauer. Dans le cadre de cet atelier, on avait pu débloquent quelques heures pour rémunérer Eugène Green. Depuis que la M.G.I. existe, là, ils ont des financements. Ils sont financés par la Ville de Paris, la Région, la DRAC etc. Donc, c'était des interventions dans le cadre d'une classe de 4<sup>e</sup>. 2h par semaine, ce qui est quand même énorme. Quand on a 4h30 de cours avec des élèves, 2h c'est beaucoup, et puis en classe entière. Donc, j'avais un peu fait théâtre et écriture. Du coup c'était un peu un atelier d'écriture. En 1987, j'étais toujours pas très disponible mais très touchée par le travail d'Eugène et il m'a demandé de travailler avec quelques élèves. Donc on a monté des extraits de *Bérénice* et aussi on fait du théâtre symboliste, *Pelléas*. Par hasard, un type de la DRAC est venu, Yves Chevallier, il a remarqué cet atelier et il y a eu la fondation d'un premier atelier officiel de pratique artistique. Alors là, je m'y suis mise complètement avec une amie pendant plusieurs années. Eugène donnait à peu près 15h de cours par semaine. Il y avait de plus en plus d'élèves. Et puis en 1994, on a obtenu après de très nombreux débats administratifs

---

<sup>632</sup> Après quelques années passées dans des établissements de zones sensibles, les enseignantes interrogées ont toutes intégrées de grands lycées parisiens.

avec la DRAC et le Rectorat, la création d'options facultatives. On a eu la reconnaissance de ces options mais pas leur financement. Donc pour l'instant à Montaigne, j'ai 6h d'option en second cycle et j'ai 2h d'atelier de pratique artistique au collège. Je suis aussi à mi-temps à l'IUFM. Alors pour l'atelier artistique au collège, il fallait faire des dossiers etc. mais c'était renouvelé tous les ans. J'ai travaillé avec une compagnie qui s'appelle Aria Teatro et puis, j'ai ensuite travaillé avec le Studio classique de Christian Rist. Très souvent j'ai contacté les gens moi-même. La MGI m'a aussi imposé des gens, mais ça c'est toujours bien passé. Avec Eugène Green on appelle ça dragasser. Dès que j'entends quelqu'un à la radio, je vois quelqu'un au théâtre, je me dis, ça serait génial pour faire une intervention avec les élèves et d'organiser des stages avec les profs. Christian Rist ça a été le cas. C'est vraiment la personne avec qui travailler. Pour le Lycée, ils ne m'avaient pas accordé d'intervenants et ils ne voulaient plus soutenir le théâtre baroque parce que le rectorat, la Drac, la MGI disent que c'est dangereux, que c'est rétro, que c'est élitiste. Par écrit, ils mettent qu'il y a des vices administratifs. Je veux bien que ce soit élitiste mais dans le cadre de mes nouvelles fonctions, je fais des visites dans des écoles et hier, j'étais dans un collège dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement, c'est pas la population de Montaigne. La prof a fait travailler les élèves pendant une heure sur un texte du 12<sup>ème</sup> siècle et les élèves étaient complètement passionnés. Ils disaient, c'est notre langue, mais il y a des mots qui changent. Je ne suis pas sûre que ce soit fondamentalement élitiste. Donc la structure au Lycée, c'est que j'ai un atelier de théâtre baroque qui n'est pas reconnu mais mes heures de cours sont payées et c'est une amie qui m'aide à le faire bénévolement. Elle est très compétente et heureusement qu'elle est là, sinon, on ne pourrait pas faire tout ce qu'on fait. Pour l'autre atelier, je fais appel à la MGI. Les élèves choisissent baroque ou non baroque. La première année j'avais fait venir Christian Rist, ils nous a emmenés au Festival d'Avignon, on a joué *La folie Tristan* dans le cadre du 50<sup>ème</sup> festival, c'était génial. Mais ensuite, ça ne plaisait pas trop à la maison du Geste et de l'Image. On a travaillé avec Christian Blanc de la Comédie Française, ensuite, Christian Dounon. J'ai travaillé aussi avec Pascal Sandoz que la MGI m'avait imposé. Et puis, c'est la troisième année, je travaille avec un metteur en scène très intéressant qui s'appelle Hervé Petit. Notre travail porte sur Edward Bond.

La situation est identique pour les femmes au foyer qui trouvent dans le milieu associatif ou la position de « public relais », une façon de valoriser leur statut en activant la fréquentation de théâtres auprès d'autres personnes et en bénéficiant ainsi d'une reconnaissance à la fois de la part des organismes de spectacle et des réseaux de sociabilité au sein desquels elles agissent. Ce travail culturel leur confère un statut quasi professionnel et permet parfois d'accéder à des

postes dans le monde du travail. Après avoir enseigné l'anglais pendant trois ans, Marie Charles a ensuite interrompu son activité professionnelle pour élever ses 3 enfants. Grâce à son travail bénévole auprès d'une municipalité de banlieue et les liens qu'elle a noués au travers d'une association culturelle, elle a été nommée chargée de mission à la Délégation interministérielle à la ville en 1995 et y est restée jusqu'à sa retraite, en 1999. La fréquentation d'agents de premier plan de la politique culturelle (des metteurs en scènes directeurs de théâtre comme Gabriel Garan, Jean-Louis Barrault et Antoine Vitez, d'hommes politiques actifs dans la politique théâtrale comme Jack Lang et Jack Ralite) associée à la valeur que ceux-ci accordent au public « relais », lui permet de bénéficier d'une reconnaissance professionnelle pour un travail accompli de façon bénévole au sein d'une association.

Les études citées et portant sur la fréquentation ont toutes mises en exergue la prégnance de l'inscription d'une pratique dans un réseau de sociabilité qui permet de donner l'accès et parfois de fixer celle-ci. Je franchis, ici, un pas supplémentaire en soutenant que l'efficacité des réseaux de sociabilité tient surtout à ce qu'ils permettent à leurs membres d'opérer de « petits déplacements sociaux »<sup>633</sup> à savoir des changements de statut professionnel ou plus largement, de statut social. C'est l'obtention d'un statut plus élevé au sein de ces réseaux qui permet à l'individu qui en fait partie de fixer une pratique culturelle. Ces exemples montrent que la fréquentation de salles de spectacles s'inscrit dans la durée à partir du moment où les individus peuvent redéfinir leur relation aux biens culturels en termes d'amélioration de statut. Cette définition peut être facilitée par des orientations politiques qui ont pour caractéristique de promouvoir ces pratiques mais elle peut également voir le jour au sein de structures plus informelles comme les groupes d'amis. Il est, toutefois, indéniable que le rôle des pouvoirs publics dans la valorisation d'un certain type de public a agi sur la constitution d'habitudes stables de fréquentation en renforçant la légitimité d'une pratique.

Il ressort également de ces carrières que les modalités selon lesquelles les spectateurs de théâtre construisent et pérennisent leur fréquentation théâtrale ne sont guère différents de ceux selon lesquels les mélomanes installent leur fréquentation musicale. En-dehors des personnes pour qui la pratique instrumentale constitue le schème de stabilisation de la fréquentation des salles de concert classique, la définition de la valeur symbolique de cette fréquentation provient de l'insertion dans des schèmes d'interaction très proches de ceux de la

---

<sup>633</sup> LAHIRE, B. *La Culture des individus, dissonances culturelle et distinction de soi*, op. cit., pp. 411-470.

fréquentation des salles de théâtre. Leur légitimité en fait un élément de promotion sociale. Il existe, cependant, une différence entre la légitimité de chacune de ces pratiques. La fréquentation de salles de théâtre a bénéficié et bénéficie encore aujourd'hui d'une légitimité politique par le biais des réseaux institutionnels qui jouent à la fois sur l'action culturelle et l'action sociale. La fréquentation de salles de concerts s'inscrit presque uniquement dans le cadre de réseaux associatifs et institutionnels qui ne revendiquent pas une quelconque action sociale mais se contentent de bénéficier de la légitimité conférée par la rareté et la noblesse de la pratique. Ceci s'explique sans doute par le fait qu'en dehors des JMF (Jeunesse musicale de France), la musique classique n'ait pas fait l'objet, en France, de politiques sociales visant à promouvoir son développement comme celui dont a pu bénéficier le théâtre. Si la musique classique est restée un bien culturel légitime par sa rareté, et si l'accès à ce bien peut donc être valorisé comme élément de promotion sociale, il n'est pas associé à un large discours de valorisation sociale. Dans un tel contexte, il peut paraître normal que la pratique instrumentale ou l'insertion dans des réseaux amicaux ou associatifs soit plus développée que la pratique du militantisme politique.

Un dernier paramètre doit être pris en considération. Il s'agit du rôle du conjoint qui peut-être soit celui d'un prescripteur (ou pour reprendre les termes de Sébastien Mils d'un « coach culturel »), soit celui de prescrit. Si, comme le souligne Bernard Lahire<sup>634</sup> ce rôle prend parfois appui sur un écart entre les pratiques culturelles peu légitimes d'une personne et celles plus légitimes de son conjoint, cela n'est pas toujours le cas. En matière culturelle, les femmes ont un rôle plus actif que celui des hommes dans la mesure où elles sont souvent à l'origine du choix de spectacle. Sans prendre en compte les 3 hommes interrogés qui sont célibataires et ont choisi de se placer dans la position de prescripteurs auprès d'autres personnes (principalement d'autres hommes), l'ensemble des entretiens effectués auprès du public du Théâtre des Bouffes du Nord fait ressortir que dans 9 couples sur 10, le choix des spectacles est principalement du ressort des femmes.

Quelles que soient les modalités par lesquelles les spectateurs ont amorcé une habitude de fréquentation des spectacles, il ressort de cette présentation que le public du Théâtre des Bouffes du Nord, comme la majeure partie du public des salles de spectacles parisiennes, est constitué de spectateurs initiés, à savoir de personnes qui ont l'habitude de fréquenter des

---

<sup>634</sup> Idem, pp. 474-482.

salles de spectacle et qui donc sont dotés d'une certaine compétence artistique<sup>635</sup>. La fréquentation régulière et constante de salles de spectacles implique que ces spectateurs, qui ont appris à aimer aller au spectacle, adoptent le comportement qu'il convient à ce genre de pratique.

## **B. Des spectateurs professionnels**

Selon Pierre Bourdieu « le degré de compétence artistique d'un agent se mesure au degré auquel il maîtrise l'ensemble des instruments de l'appropriation de l'œuvre d'art disponibles à un moment donné du temps »<sup>636</sup>. Plusieurs critères peuvent être utilisés afin de mesurer le degré de familiarité aux codes du théâtre et de la musique. D'un point de vue quantitatif, on peut envisager le nombre de sorties annuelles. De façon plus qualitative, on peut sélectionner les types de salles et de spectacles fréquentés ainsi que les critères de choix des spectacles. Au même titre que l'on peut évaluer les compétences artistiques de visiteurs de musée aux noms de peintres qu'ils citent en référence, on peut considérer que les noms des théâtres et salles de concerts, les noms de spectacles, d'auteurs et d'interprètes sont autant d'indices de l'accoutance d'un public avec le monde du théâtre ou de la musique. Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, il est de coutume, dans les enquêtes de fréquentation, de prendre les genres officiels comme catégories de pratiques culturelles. Si l'on se réfère à cette typologie, le public du Théâtre des Bouffes du Nord se divisait, au moment de l'étude, en deux catégories distinctes construites autour des deux genres principaux que constituent le théâtre et la musique. Toutefois, sur l'ensemble des personnes interrogées, seules deux restreignent leurs sorties à un genre déterminé.

Maureen Christian, est une mélomane âgée de 67 ans. Son doctorat de droit lui a permis d'être, durant toute sa carrière, conseillère juridique dans des agences de publicité. Elle est mariée, n'a pas eu d'enfants et réside dans le 7<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. Passionnée de musique de chambre, elle ne fréquente pas de salle de théâtre. Spectatrice assidue du Théâtre du Châtelet, elle a suivi son ancien directeur, Stéphane Lissner, lorsqu'il a pris la direction administrative des Bouffes du Nord en raison de la qualité de la programmation musicale que sa présence était censée garantir. Hormis

---

<sup>635</sup> Compétence que Bourdieu définit comme étant « la connaissance préalable des principes de division proprement artistiques qui permettent de situer une représentation, par le classement des indications *stylistiques* qu'elle enferme, parmi les possibilités de représentation constituant l'univers artistique. » In BOURDIEU, P., DARBEL, A., *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, op. cit., p. 73.

<sup>636</sup> Bourdieu définit les conventions comme la maîtrise de l'ensemble des instruments de l'appropriation.

ces deux salles, elle se rend régulièrement à l'auditorium du Louvre (elle est « Amie » du Louvre<sup>637</sup>) et parfois à l'auditorium du Musée d'Orsay. Elle assiste tous les ans au Festival de piano de la Roque d'Anthéron<sup>638</sup>, lieu près duquel se trouve sa maison secondaire. Elle cite surtout les compositeurs et les morceaux de musique ainsi que des ensembles (les noms des quatuors ou d'ensemble vocaux) mais ne cite pas d'interprète.

Ce resserrement autour de la pratique d'un genre se retrouve chez Josyane Pernod. 68 ans, ancienne comptable d'une société de production de films, Josyane Pernod est divorcée et n'a pas eu d'enfants. Elle vit dans une ville cossue de la proche banlieue parisienne et, depuis qu'elle est à la retraite, elle a réduit ses sorties à seulement deux à trois spectacles annuels. En dehors du Théâtre des Bouffes du Nord où elle ne se rend que pour assister aux spectacles de Peter Brook, elle ne fréquente plus que le Théâtre de la Ville. Bien qu'elle assiste dans cette salle à quelques spectacles de danse, ces sorties se concentrent autour du théâtre. Les deux lycéennes apprenti-comédiennes, Julia Bonte et Rachel Valic, concentrent leur attention sur le théâtre et ne fréquentent pas les salles de concert. Elles ne sont pas musiciennes et ne font pas de sorties familiales au concert. Le reste des personnes interrogées fréquente à la fois les salles de théâtre et les salles de concert classique.

Le clivage salles privées – salles publiques est prégnant dans le choix des théâtres fréquentés par les spectateurs. Ainsi, les spectateurs des Bouffes du Nord se rendent en majorité dans les salles subventionnées. Parmi les salles qui ont la faveur du public des Bouffes du Nord se trouve en premier lieu le Théâtre de la Ville (mentionné par 7 spectateurs). Ce théâtre offre une programmation très polyvalente constituée principalement de spectacles de danse contemporaine, de musique classique, de musiques du monde et de pièces de théâtre. Viennent ensuite par ordre décroissant de fréquentation, la Colline (MC de Bobigny) et le Théâtre de la Commune (CDN d'Aubervilliers) tous deux fréquentés par 6 spectateurs, la Comédie Française (5 spectateurs), le Théâtre de Gennevilliers (4 spectateurs), l'Odéon Théâtre de l'Europe (3 spectateurs), Chaillot (3 spectateurs), La Cartoucherie-Théâtre du Soleil (1 spectatrice). On peut relever l'équilibre entre théâtres parisiens et théâtres de la

---

<sup>637</sup> La Société des Amis du Louvre est une association indépendante du musée du Louvre. Depuis sa fondation en 1897, elle a pour vocation d'enrichir les collections du musée. Elle rassemble aujourd'hui près de 70 000 membres dont les cotisations et les dons lui permettent de disposer chaque année d'un budget moyen d'acquisition d'œuvres d'art d'environ 3 millions d'euros. » In [http://www.amis-du-louvre.org/main/main\\_qui.htm](http://www.amis-du-louvre.org/main/main_qui.htm)

<sup>638</sup> Festival international de piano qui se tient tous les ans, depuis 1980, dans cette ville du Lubéron de la fin du mois de juillet à la fin du mois d'août.

banlieue qui indique que pour un public majoritairement parisien, la sortie théâtrale loin du lieu de résidence est une pratique courante. Le prix des places et les possibilités d'abonnements ou de réductions sont souvent avancés pour justifier ces choix de salles. Cependant, ces motivations sont souvent assorties d'un discours de justification politique par rapport à la programmation. Une partie de ces spectateurs de salles de théâtre public accusent le théâtre privé de ne diffuser que du théâtre de boulevard aux préoccupations « bourgeoises ». Une autre partie, valorise la programmation du théâtre subventionné en termes d'audaces artistiques (c'est par exemple, le cas d'Hélène Rodriguez, longtemps productrice d'une émission culturelle sur une grande station de radio nationale qui use de sa grande connaissance du monde du théâtre pour porter ce genre de jugement).

Très rares sont les spectateurs qui se montrent plus éclectiques dans leurs choix de salles de théâtres et fréquentent aussi bien des salles de théâtre publiques que privées.

Marie Chênaie

Marie Chênaie, 55 ans, ancien cadre dans une grande société informatique, a abandonné son activité professionnelle 5 ans auparavant afin de pouvoir voyager avec son mari lorsque celui-ci a pris sa retraite (ils font tous les ans un grand voyage de 2- 3 mois à l'étranger). Lorsqu'elle est à Paris, elle sort trois quatre fois par semaine au théâtre ou au concert. Elle est la seule spectatrice à fréquenter assidûment les théâtres privés tels que le Théâtre de la Renaissance, le Théâtre Antoine, le Théâtre du Palais Royal, le Théâtre Edouard VII et le Théâtre du Tambour Royal que lui permettent les revenus de son couple (son mari était patron d'une entreprise, ils n'ont pas eu d'enfants). Lorsqu'on l'interroge sur les éléments qui motivent ses choix on constate qu'elle n'établit pas de dichotomie entre salle de théâtre privée et salle de théâtre publique. Ces critères de choix sont avant tout la pièce (et indirectement, l'auteur) et le metteur en scène. Lorsque le critère de la pièce est rempli, la présence de certains acteurs peut motiver une sortie théâtrale. « Nous c'est plutôt la pièce. Là, *Le Misanthrope*, c'est Molière mais c'est Braunschweig aussi. Demain, c'est Rochefort, mais j'aime beaucoup les textes de Fernand Raynaud, donc c'est les deux. En général, on aime bien les textes, donc on va souvent voir des textes reconnus. On a fait quelques expériences de pièces avec des acteurs célèbres et à chaque fois on a trouvé ça nul, on a pas du tout aimé. Ça on se méfie. Là, par exemple, il y avait une pièce avec Charlotte Rampling dont on m'avait dit du bien. Finalement on y est pas allé parce qu'on s'est dit, ça va être encore un truc, y a pas de texte, ça va pas nous plaire. Ce qu'on aime, c'est du théâtre considéré comme classique, pas forcément des pièces anciennes. Par exemple, on a été voir, *L'atelier* de Grumberg, c'est pas vraiment classique mais c'est une pièce reconnue. On va à la Comédie Française bien que de temps en temps on aime pas du tout les interprétations. Quand j'étais plus jeune, j'allais beaucoup au Théâtre du Soleil. J'étais une fana de Mnouchkine, j'ai tout vu, à l'époque. J'allais voir parce que c'était Mnouchkine. Mais bon, elle ne fait plus rien. Les derniers spectacles c'étaient les Shakespeare. Il n'y a plus les grandes pièces renommées avec de grands textes classiques. On va voir effectivement, à cause des metteurs en scène ou de la pièce. Les acteurs un peu moins.

L'ensemble des spectateurs du Théâtre des Bouffes du Nord a donc une fréquentation de type de salles extrêmement légitime au regard des instances de légitimation que sont les institutions publiques chargées d'évaluer les critères de subvention des lieux de spectacle comme la DRAC. La labellisation de leur programmation par l'autorité publique confère à ces salles de théâtre une certaine noblesse. Par rapport à ces instances, la fréquentation de salles privées n'est pas légitime. La légitimité des fréquentations de Marie Chénaie en matière de salles de spectacle privées ressortit quant à elle à d'autres ordres de légitimation qui se fondent sur le coût du spectacle et sa large médiatisation.

Tout comme le public de théâtre, le public mélomane du Théâtre des Bouffes du Nord est également habitué des grandes salles de concert subventionnées. Le Théâtre du Châtelet vient en première position des salles de concert citées (4 spectateurs), suivit des Opéras Bastille et Garnier (3 spectateurs). Le Théâtre des Champs Elysées est la salle privée la plus fréquemment fréquentée (4 spectateurs), devant la salle Gaveau (2 spectateurs). Les mélomanes assistent également à des concerts dans des églises qu'ils apprécient pour la gratuité ou le faible coût de l'accès et pour les qualités acoustiques (Saint-Roch, les Billettes, par exemple, 3 spectateurs) ou plus rarement, dans les auditoriums de musées (Louvre ou Orsay, 2 spectateurs). Les circuits de distribution des œuvres musicales étant plus restreints que ceux des œuvres théâtrales, la légitimité de la pratique reste forte quelque soit le type de salle fréquenté. En dépit de leur subventionnement, les salles publiques (Opéra Garnier et Bastille, Théâtre du Châtelet) sont des salles difficilement accessibles du fait de la cherté des places liée à la programmation d'un genre spécifique, l'opéra. Ajouté à leur programmation unique (les spectacles proposés ne sont pas diffusés dans d'autres salles), le prix fait de leur fréquentation un bien extrêmement légitime car rare et noble. À l'opposé, en dépit de la gratuité des places proposées ou de leur faible coût, les églises offrent une programmation distinctive (quatuors et ensemble vocaux) qui leur permet de rester un bien légitime.

La connaissance des metteurs en scène, des auteurs et des acteurs sont également des indicateurs de la maîtrise des instruments d'appréciation d'un bien culturel et permet d'établir une typologie du public au regard de ces compétences. La première catégorie est celle composée des spectateurs qui retiennent surtout un élément comme élément de référence à une œuvre.



Erika Ekhart, journaliste allemande née en 1947 et vivant en France depuis 1969, a une fréquentation de salles de théâtre assez conforme à celle de la majeure partie des spectateurs interrogés. Elle se rend également régulièrement au Théâtre de la Ville, et un peu moins souvent au Théâtre de la Commune, à Bobigny, à Chaillot et à l'Odéon. Elle fréquente également le Théâtre du Châtelet et le Théâtre des Champs Elysées pour les concerts de musique classique. Comme Josyane Pernod, elle ne cite pas souvent le nom des spectacles, mais fait référence à des auteurs et à des metteurs en scène. Les auteurs les plus fréquemment cités sont Shakespeare, Molière, Tchekhov et Brecht. Aucune d'entre elles ne cite des noms des acteurs.

Ces spectatrices sont toutes deux des membres de la classe supérieure. Exerçant des professions libérales sans aucun lien avec le théâtre ou la musique classique, elles ne peuvent pas appliquer leur connaissance du théâtre dans leur travail. Par ailleurs, elles ne prennent pas part à des activités associatives ou militantes qui valorisent une appropriation des différents codes d'élaboration de ce bien culturel. Elles ont donc une connaissance partielle des œuvres qui suffit à leurs réseaux de sociabilité.

Parmi les spectateurs interrogés, ce sont ceux qui ont un rôle de conseil auprès de groupes formels ou informels (scolaires, groupes d'amis) qui ont la connaissance la plus détaillée des œuvres. On peut alors parler pour eux de spectateurs « professionnels » en ce que leur fréquentation des théâtres ou des salles de concert s'inscrit dans un travail de prescription auprès d'autres publics et qu'elle ne requiert pas uniquement une régularité dans la pratique. Tout comme les spectateurs initiés, ils maîtrisent les conventions qui régissent la création des œuvres d'art et ceci se manifeste à la fois par la citation du nom des œuvres et de leur auteur, mais aussi par la référence systématique au metteur en scène. Ils manifestent souvent également une connaissance du contexte historique et esthétique lié à l'élaboration des pièces. Celle-ci peut correspondre à une volonté de parfaire leur connaissance de certains auteurs à travers leurs différentes œuvres auquel cas, le nom de l'auteur primera sur celui du metteur en scène. Elle peut aussi s'assimiler à une recherche des différentes approches artistiques d'une même œuvre et dans ce cas, le nom du metteur en scène sera valorisé. L'acquisition et le développement de ces compétences par les spectateurs « professionnels » s'expliquent par la nécessité de construire un argumentaire afin de convaincre les membres du réseau d'assister au spectacle choisi. Toutefois, à la différence des spectateurs initiés, cette maîtrise s'allie à une connaissance détaillée des conditions de diffusion de l'œuvre. En plus des instruments d'appréciation des œuvres ils doivent avoir maîtrisé les pratiques en usage dans les services

de location des salles de spectacle afin d'être en position de négocier les conditions de l'action spectatrice (quand le public viendra-t-il ? Quel volume de places cela représentera-t-il ? A quel prix les spectateurs paieront-ils les places ?). Ces spectateurs connaissent ainsi le nom des responsables de service location dans les différents théâtres qu'ils fréquentent, ils assistent aux présentations de saison organisées par ces lieux de spectacle, organisent et planifient les sorties pour des groupes en fonction d'informations qu'ils centralisent (dates et budget) et qu'ils utilisent pour négocier les tarifs des places<sup>639</sup>. Si l'ensemble de ces spectateurs restitue le nom du spectacle, l'auteur et le metteur en scène, il manifeste peu d'intérêt aux noms des acteurs en général. Ils citent volontiers quelques noms d'acteurs ou d'actrices qui les ont marqué à un moment de leur carrière de spectateur et rapportent ceux-ci à des performances d'acteur plus qu'à des œuvres particulières. Les acteurs ne sont donc pas des critères de sélection revendiqués dans le choix des oeuvres. Cette attitude va de pair avec l'expression prononcée pour des pièces de théâtre où les acteurs sont « au service de l'œuvre » et n'attirent

pas toute l'attention du spectateur sur leur jeu au détriment du texte. Cela leur sert également à argumenter leur fréquentation de salles de théâtre public qui programment des auteurs et des metteurs en scène et leur non-fréquentation de salles de théâtre privés dont la programmation repose sur des acteurs « têtes d'affiche ». Cette valorisation de l'auteur et de l'œuvre au détriment des interprètes ne se retrouve pas totalement parmi les spectateurs de concerts de musique classique. Personne ne connaissant le nom des individus qui composent les formations (quatuors Prazak, Thalich, ensemble Accentus). Les interprètes qui se produisent seuls lors de récitals ne sont pas mentionnés par ces spectateurs qui bien que mélomanes ne sont pas musiciens et assistent davantage à des concerts de musique de chambre qu'à des récitals. En revanche, le public de jazz et de rock, connaît et cite les interprètes même lorsqu'il s'agit de groupes. Les interprètes de jazz qui se produisent au Théâtre des Bouffes du Nord sont des auteurs compositeurs. Il est donc normal que leur nom soit retenu. Le public interrogé ne cite pas en revanche les membres de la formation. En dépit de leur goût pour le genre, leur connaissance des interprétations se limite à une approche discographique et ils n'ont d'expérience de concert de jazz qu'à travers les représentations dans la salle des Bouffes du Nord. Ceci distingue ces spectateurs d'un public de salles de concert de jazz pour qui les

---

<sup>639</sup>Lorsque cette pratique s'inscrit dans la durée, elle permet à ces spectateurs d'étendre leur réseau de connaissance au sein des services de location. Afin de rester en contact avec des responsables de location avec lesquels ils ont lié des relations amicales, les spectateurs les plus anciens sont parfois amenés à varier leurs fréquentations théâtrales lorsque ces personnes changent de théâtre.

musiciens qui entourent l'interprète principal sont très importants. Le seul spectateur interrogé ayant assisté à un concert de rock ne connaissait pas le groupe avant d'avoir assisté à une des représentations données aux Bouffes du Nord. Il est donc normal que, contrairement au public fidèle de ce groupe, il ne connaisse pas les noms des différents interprètes au sein de la formation.

Comme le souligne Howard Becker, les conventions n'indiquent pas uniquement les caractères formels d'une œuvre (dimensions, durée, proportions, etc.). Elles régissent également « les relations entre l'artiste et le public, en déterminant les droits et les devoirs de l'un et de l'autre »<sup>640</sup>. Si le partage de l'ensemble des conventions en vigueur dans un monde de l'art crée un terrain favorable à l'apparition de l'émotion, le non-partage établit une frontière entre initiés et profanes. Ainsi, au théâtre comme au concert, le comportement du public fait l'objet de conventions tacites. Un silence révérencieux est la règle et tout spectateur qui manque à ce principe révèle son ignorance. En vertu de cette convention, un spectateur ou auditeur habitué ne montrera pas de signe patent d'exaspération, en faisant des commentaires à voix haute ou de grands gestes traduisant son insatisfaction pas plus qu'il ne laissera s'exprimer un enthousiasme trop fort. L'initié est mesuré car cette mesure est le signe d'une concentration. Les manifestations de cette concentration sont maximales lors des concerts de musique classique et récitals d'ensembles vocaux où le public fait preuve d'un profond silence et d'une très grande rigidité corporelle.

Dans le silence général de la salle, les spectateurs mélomanes se sentent vite incommodés par toute personne qui vient rompre le recueillement par des bruits « parasites » (manipulation de la « bible », mouvements sur les sièges). Si la rigidité corporelle est moindre, le silence est également néanmoins de rigueur pour les spectateurs de théâtre habitués. C'est ce qu'exprime Bénédicte Jourdain, 69 ans, enseignante retraitée qui fréquentait le Théâtre des Bouffes du Nord principalement pour le théâtre et qui depuis quelques années assiste également à de nombreux concerts de jazz et de musique baroque.

J'attends une bonne écoute, ne pas être dérangée par les gens qui applaudissent trop. C'est pour ça que j'aime bien les Bouffes du Nord. Il y a une qualité de public, c'est curieux, mais le public est magique. Il n'est pas frivole. Souvent quand je vais dans certains concerts ou dans certains spectacles, il y a un public frivole ou bruyant et j'aime pas. Agité, pas concentré. Il y a une qualité d'écoute, de disponibilité spéciale. Aux Bouffes du Nord, c'est des gens qui peuvent rester assis par terre pendant des

---

<sup>640</sup> BECKER, H., S., *Les Mondes de l'art, op. cit.*, p. 71.

heures, c'est des gens qui sont jeunes et qui ne vont quand même pas faire du bruit. Mais il y a toutes sortes d'âges en fait. Ils laissent planer un silence avant d'applaudir. Je me souviens par exemple d'*Hamlet*, il y avait une qualité d'écoute et de silence, il y a quelque chose qui se passe, qui est unique. Je connais des théâtres où c'est frénétique, dès que c'est fini, hop on applaudit. De même que pour les concerts on entend pas le dernier accord que ça y est. Justement les Bouffes du Nord donnent autre chose. C'est d'ailleurs curieux, quelque soit le musicien. C'est peut-être moi qui fabule...

L'ensemble des spectateurs interrogés attend du public qu'il maîtrise ses comportements.

Cette valorisation de la mesure comme signe de concentration n'empêche pas les spectateurs de manifester leur enthousiasme, mais dans certaines limites. Ainsi, lors des concerts de musique classique, le spectateur mélomane montre sa maîtrise de la technique musicale en réservant ses applaudissements à la fin d'un morceau et non d'un mouvement. Au théâtre, l'expression du contentement sera réservée aux scènes explicitement humoristiques ou le rire est bienvenu. Ainsi, dans une tragédie comme celle d'*Hamlet*, le public peut rire aux sarcasmes d'Hamlet et à la flagornerie de Polonius sans que cela remette en question le caractère tragique de l'œuvre. Mais on attend de lui qu'il retrouve son sérieux dans les autres situations dépourvues d'humour. De même, la satisfaction finale doit être contenue et ne pas donner lieu à des débordements. Trop d'enthousiasme porte un discrédit sur la valeur du public en ce qu'il induit des motivations autres que l'amour de l'art. Ainsi, la retenue du public et la maîtrise de son enthousiasme en-dehors d'espaces spécifiquement prévus à cet effet, sont la manifestation concrète de son degré d'initiation au genre. Moins le public se retient dans l'expression de ces sentiments et plus il laisse à penser qu'il n'est pas là pour l'œuvre elle-même. Une partie du public d'habitues des spectacles théâtraux réprouvent les acclamations de spectateurs à la simple vue ou à la « performance » d'un comédien. Elles sont, pour eux, le signe que les spectateurs sont venus non pour le spectacle mais pour un acteur en particulier ce qu'ils assimilent au comportement non « éclairé » des spectateurs de théâtre de boulevard<sup>641</sup>. Dans la taxinomie construite par les spectateurs interrogés on retrouve le clivage (exprimé plus haut dans les choix de fréquentations) et fondé sur le type de

---

<sup>641</sup> Une telle attitude a pourtant été observée lors de la reprise du spectacle de Peter Brook, où l'un des acteurs fut applaudi à son entrée en scène et après son monologue introductif. Cette représentation avait lieu peu de temps après l'apparition de celui-ci sur les chaînes nationales de télévision et lors de programmes radiophoniques où, alors qu'il était invité pour la promotion d'un film, il avait mis en avant cette pièce. La jauge de la salle avait alors crû de façon significative pour ce spectacle grâce à un public venu voir l'acteur « vu à la télé ».

programmation, entre spectateurs de théâtre public et spectateurs de théâtre privé, mais aussi l'opposition entre un public mélomane qui fréquente des églises (formations de musique de chambre, ensembles vocaux interprétant des chants sacrés) et des salles spécialisées (récitals de piano) et un public de musique classique qui fréquente des salles plus polyvalentes (telles que le Théâtre des Champs-Élysées). Pour beaucoup, ce clivage repose, toutefois, davantage sur une vision fantasmée que sur l'expérience empirique de l'attitude des publics de salles qu'ils ne fréquentent pas.

Dans cette vision d'un public à leur image, les spectateurs valorisent leurs propres compétences en matière de musique ou de théâtre et surtout leur indépendance. Le public dans lequel le spectateur se reconnaît est celui qui partage ses goûts de façon choisie et non imposée. Cette perception met en relief le sentiment des spectateurs d'appartenir à une frange « éclairée » de la population en ce qu'elle affirme des choix esthétiques. Par ailleurs, pour ce qui est de la fréquentation de la salle des Bouffes du Nord et bien qu'ils reconnaissent la renommée internationale de ce théâtre et de son directeur artistique, les spectateurs ont le sentiment que ce théâtre n'est pas fréquenté principalement pour la valeur symbolique et sociale que la consommation d'un bien culturel réputé procure. Ils voient cette salle comme un lieu à part dans le paysage théâtral dont la fréquentation ressortit avant tout à une démarche particulière. S'ils reconnaissent l'existence d'un public qui fréquente la salle pour d'autres raisons que sa programmation, ils relativisent son importance.

Marie Charles, 70 ans, fréquente les Bouffes du Nord depuis leur réouverture en 1974 : « Alors c'est vrai, j'ai pris conscience il y a quelques années, qu'il pouvait y avoir un certain snobisme du public des Bouffes du Nord. Personnellement je ne l'ai jamais vraiment senti, ça ne m'a jamais vraiment gêné. En tout cas, c'était un lieu où, même Brook célèbre, les gens ne venaient pas pour se montrer. À chaque fois qu'on va aux Bouffes du Nord on sait qu'il y a quelqu'un dans la salle des gens qui sont là parce qu'ils viennent du monde entier.

L'ensemble de ces jugements est conforté par le fait que le public habitué de la salle peut constater de lui-même la fréquentation récurrente de certaines personnes. Aux yeux du public, la taille et le relatif isolement géographique de la salle des Bouffes du Nord renforce cette image d'un public qui est là en raison de choix artistiques raisonnés. Certains spectateurs ont, toutefois, conscience que leur vision du public des Bouffes du Nord est tributaire de paramètres autres que la salle et la programmation. Il est en particulier lié au contexte de la relation et au statut qu'ils occupent dans cette relation. C'est le cas, par exemple de Géraldine

Bayle, enseignante âgée de 57 ans, qui ne se rend aux Bouffes du Nord qu'avec le statut de représentante de collectivité que se soit ou non dans le cadre d'une sortie scolaire.

C'est un endroit où je peux rencontrer des gens que je connais, donc c'est peut-être un public assez homogène. Des gens comme moi. Des enseignants. Ce qui me surprend comme public, c'est quand je vais au concert, même dans les mêmes lieux. Quand je vais aux Bouffes du Nord ou aux concerts de l'Athénée, je ne rencontre personne. Tandis que l'espace du public de profs etc. ... Je trouve que oui, le public de théâtre me semble être un public un peu limité d'enseignants. Pas mal d'élèves. C'est quand même des théâtres, ça se fait d'une façon un peu particulière aux Bouffes du Nord, mais c'est quand même des théâtres qui comptent sur cette clientèle-là, d'enseignants et d'élèves et qui les travaillent au corps. On a beaucoup de mal à élargir le public. C'est un public, un peu... ben c'est la tragédie. Pour parler d'un autre public, je suis allée voir l'autre jour « Je me souviens », dans un théâtre privé, à la Madeleine. Eh ben là, mon mari a vaguement aperçu de loin quelqu'un qu'il connaissait, il fait de la politique. Je n'ai rencontré personne que je connaissais. C'est pas les mêmes tarifs. Mais on est quand même très enfermé là-dedans. Bon Avignon, c'est pareil. Et puis en plus, je vais souvent aux premières représentations donc, c'est toujours les mêmes fichiers qui ressortent.

S'il est vrai que les enseignants et leurs élèves constituent le socle du public de théâtre comme ont pu le montrer les relevés portant sur la composition démographique des salles lors de différentes représentations, il existe également un autre public appartenant à d'autres catégories socioprofessionnelles mais dans lequel les spectateurs se reconnaissent parce qu'il partage ses goûts et qu'il ne se démarque pas par son comportement. De sa pratique assidue de différentes salles de spectacle, publiques comme privées, Marie Chênaie construit également une vision en termes de choix de programmation :

Le public des Bouffes du Nord il est assez intello de gauche. Mon mari, il est pas spécialement intello de gauche, il est plutôt intello de droite. Mais enfin, quand les gens aiment le théâtre... on voit bien, même à l'opéra, les gens qui aiment le théâtre, qui aiment la musique, on se retrouve. Sauf aux Champs-Élysées, là on voit bien que ce sont des gens qui ont des invitations. Mais on a une bande de gens qu'on voit régulièrement. Au théâtre, c'est moins le cas, il y a quelques pièces où là on reconnaît pas du tout le public. Les grandes pièces dont on parle, sinon la plupart du temps pour des pièces comme ça [les pièces de Brook].

Cette reconnaissance qu'un public a de lui-même, prend appui à la fois sur l'existence d'une forte proportion de spectateurs habitués des salles de théâtre ou de concert. Le public est principalement un public d'initiés ayant une connaissance assez étendue des instruments

d'appréciation des œuvres puisqu'il est à la fois capable de nommer le spectacle, de donner l'auteur, le metteur en scène, et parfois même certains acteurs. Il a, par ailleurs, une parfaite maîtrise des conventions en usage dans les salles et a le sentiment justifié que cette maîtrise est partagée, ce qui lui permet d'agir comme prescripteur auprès d'autres publics.

J'ai décrit ici les processus d'accès au statut de spectateur régulier de théâtre et de concert en général et j'ai ébauché les conditions nécessaires au développement d'une carrière de spectateur et les manifestations concrètes de la maîtrise des conventions relatives à la position du spectateur qui font du public du Théâtre des Bouffes du Nord, un public initié voire même des spectateurs professionnels. Toutefois, ces éléments s'ils constituent un arrière-plan nécessaire à l'élaboration de portraits détaillés de spectateurs des Bouffes du Nord ne rendent pas compte des rapports que le public entretient avec la salle et les spectacles. Afin de mieux cerner les modalités interactionnelles adoptées par les spectateurs, l'observateur doit s'attacher aux manifestations extérieures de ces façons d'agir. Enfin, il doit pouvoir appréhender la manière dont les spectateurs eux-mêmes définissent les relations qu'ils entretiennent avec ces différents éléments.

Il importe à présent d'envisager les modalités par lesquelles les spectateurs du Théâtre des Bouffes du Nord sont devenus des fidèles de ce théâtre en regardant surtout ce qu'implique le fait de devenir public des Bouffes du Nord pour ces personnes. À cette fin, j'essaierai de rendre compte de ce qu'a pu représenter le premier contact avec un spectacle dans cette salle avant de détailler les éléments qui, aux yeux des spectateurs, ont motivé la régularité de leur fréquentation<sup>642</sup>.

---

<sup>642</sup> En préalable, il convient de mentionner que 16 personnes sur les 19 interrogées ont découvert le Théâtre des Bouffes du Nord par l'intermédiaire d'une pièce de théâtre. Deux personnes seulement sont venues pour la première fois dans cette salle pour assister à un concert de musique classique, une autre est venue pour un récital de chansons populaires italiennes.

### **III. L'initiation<sup>643</sup> aux Bouffes du Nord : une expérience totale**

Afin de qualifier au mieux la relation du public à ce lieu de spectacle qu'est le Théâtre des Bouffes du Nord, je détaillerai à présent les modalités d'interaction des spectateurs avec les dispositifs d'organisation stables ainsi qu'avec les différentes catégories de personnels du théâtre avec lesquels ils entrent en contact (administratif et artistique). J'examinerai le rôle de chacune de ces modalités dans la définition que les spectateurs font de leurs interactions et la manière dont elles affectent leur perception.

#### **A. La relation à la salle**

Dans le cadre d'une salle de spectacle, étudier les comportements du public revient à détailler les postures, les manifestations physiques ou paroles exprimées à l'égard des dispositifs fixes du lieu et les variations dans l'agencement intérieur de la salle susceptibles d'agir sur les comportements des spectateurs. Je commencerai par rendre compte de la relation des spectateurs à la salle (architecture extérieure et intérieure) avant de détailler les modes sur lesquels le public construit ses interactions avec la salle et les spectacles et les jugements qu'il porte sur celles-ci.

##### **a. Architecture et aménagement intérieur**

Comme nous l'avons vu en première partie, le Théâtre des Bouffes du Nord se trouve géographiquement dans une zone éloignée de celles où se concentraient les édifices voués à la diffusion théâtrale et musicale de son époque. Son emplacement, le situe aujourd'hui entre des aires centrales de théâtre historiquement anciennes (XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles) et des aires périphériques plus récentes (1945 et au-delà). Construit dans une zone faubourienne dépourvue d'une architecture monumentale susceptible de susciter un cadre formel imposant, le théâtre ne bénéficie pas de l'atmosphère solennelle des quartiers historiques du centre de la

---

<sup>643</sup> Je conserve, ici, la définition du terme fournie par A. Strauss et présentée plus haut : « une relation d'initiation existe quand une personne essaie de faire parcourir à une autre une série d'étapes qui ne sont pas entièrement institutionnalisées et fixées, et quand le néophyte (contrairement à l'initiateur), n'est pas sûr de leur ordre séquentiel. » In STRAUSS, A., L., *Miroirs et masques, une introduction à l'interactionnisme*, op. cit., 191 p.



capitale. De plus, habité par une population économiquement peu favorisée, son environnement agit également comme un élément de désacralisation de l'institution. Les spectateurs qui viennent de quartiers plus aisés de la capitale, de villes de banlieue aisée ou de grandes capitales étrangères sont confrontés à un certain dépaysement lorsqu'ils arrivent aux abords du théâtre. Ils ne sont pas propulsés dans une architecture moderne, comme à Nanterre ou à Bobigny, et isolée du monde du travail, mais ils sont plongés dans l'animation d'un quartier de petits commerçants immigrés de la péninsule indienne. Cette atmosphère est également très éloignée de la distance révérencieuse que crée le luxe des grandes artères centrales et de leurs commerces vis-à-vis d'autres salles de théâtre anciennes.

L'aspect extérieur du théâtre (insérée dans un immeuble haussmannien, la présence d'une salle de théâtre n'est indiquée que par un panneau placé en linteau au-dessus d'une porte cochère), quant à lui, confère aux Bouffes du Nord un certain anonymat. Même si les modalités d'accès à la salle ont quelque peu changé dernièrement, celles-ci concouraient également à rendre peu formelle l'entrée dans le théâtre. En effet, pendant près de 30 ans, l'entrée s'est faite par une grosse porte cochère de bois peint et l'ensemble du bâtiment respirait l'abandon. Ainsi, la teinte brune des murs encadrant les escaliers n'est pas uniforme et l'aspect vétuste est renforcé par un faible éclairage. Bien que les parois circulaires ne soient pas lépreuses, elles laissent apercevoir de grands pans de plâtre blanc.

En attendant l'ouverture de la salle, les spectateurs restaient massés sur le terre-plein situé devant les Bouffes du Nord. Aujourd'hui, l'entrée est un peu plus formalisée. L'entrée se fait par un grand hall à la décoration 1900 qui, bien que totalement dénudé (seuls deux petits comptoirs et deux bancs de bois meublent cette pièce) gagne en solennité du fait de l'existence d'un sol en marbre et de nombreux plâtres et pâtiseries associé à l'usage de laques bistres sur les huisseries. Les spectateurs une fois passés par le contrôle effectué au comptoir situé face à l'entrée, traversent l'ancien hall et regagnent la salle en franchissant la porte à battants où se tient un placier ou une placière ne portant pas d'uniforme mais des vêtements ordinaires de couleur sombre. Leur billet une fois vérifié, ils peuvent accéder à la salle elle-même où ils seront placés par d'autres placiers vêtus avec la même simplicité.

Une fois dans la salle, les réactions des spectateurs à celle-ci indiquent que, pour chaque spectacle, il existe toujours une petite proportion de personnes non habituées au lieu. Les réactions à la salle ne sont pas les mêmes selon les tranches d'âge et le sexe. L'intérêt pour et l'adhésion à des critères esthétiques qui valorisent l'expression du passé s'exprime chez des personnes des tranches d'âges les plus élevées. Parmi elles, les hommes, plus que les femmes, manifestent leur intérêt pour l'architecture et la décoration par des déplacements et des

regards scrutateurs en direction des murs, de la coupole et des balcons. Les femmes expriment plus souvent leur sentiment verbalement et ce, dès l'entrée dans la salle, en s'adressant aux personnes qui les accompagnent. Ces remarques sont principalement positives et soulignent l'adhésion aux valeurs esthétiques affichées. Elles se font à l'attention d'un accompagnateur qui en réaction fournit souvent des explications à la particularité de la décoration intérieure. Les explications fournies quant à elles, relèvent d'une très brève introduction au contexte historique (l'événement passé le plus couramment utilisé est l'incendie auquel il est fait recours pour expliquer les couleurs et l'état des murs). À cela est souvent associé le choix de préservation de la direction artistique ou les concepts pour lesquels Peter Brook est connu (la notion d'« espace vide », par exemple). Cela permet de mettre en lumière un mode courant de découverte de ce lieu : l'initiation par un proche déjà lui-même initié.

*Le Costume* : De nombreuses personnes (des hommes) détaillent la salle et se déplacent pour observer l'architecture et les éléments de décors mural. Ils regagnent vite leurs places même si nous ne sommes qu'à 30' du début de la pièce. Ils lisent la « bible ». Une femme entre 35 et 44 ans « Oh t'as vu la salle. Ça vaut le coup ! ». Son compagnon : « Oui, c'est très chouette ici. C'est un mythe et c'est un espace vide. »

*Notes d'observation, 10 avril 2001*

*Le Costume* : Une femme d'une soixantaine d'années dit en s'adressant à une placière avec un fort accent anglo-saxon « J'étais une fois comme vous ». Une autre femme entre 55 et 64 ans à son amie du même âge : « C'est génial, j'adore ce lieu ». Elle lui répond : « Il a brûlé au début du siècle et c'est Peter Brook qui l'a repris. » Un couple 45-54 ans. Elle « Oh lala, tu as vu ce théâtre ? C'est super sympa ! »

*Notes d'observation, 11 mai 2001*

L'expression du déplaisir ne se manifeste pas à voix haute ou alors de façon intentionnellement provocante comme pour cet homme de plus de 65 ans, connu des placiers pour être un habitué des spectacles de Peter Brook et qui s'adressant à un ouvrier situé à mes côtés, dit d'un ton faussement interrogatif : « C'est toujours le même taudis, ici ? »

La valeur esthétique de cette salle n'est toutefois pas la même selon les classes d'âge. Chez les plus de 44 ans, le parallèle avec un édifice religieux de type église, temple ou mosquée est fréquent. La référence au caractère « sacré » ou « magique » du lieu, c'est-à-dire, d'un objet « qui cristallise le sentiment de dépendance radicale éprouvée, individuellement et/ou

collectivement, dans le contact émotionnel avec la puissance-autre<sup>644</sup>, est un élément récurrent dans le discours des spectateurs initiés de cette catégorie d'âge.

Même si l'adhésion aux critères esthétiques affichés par la direction est forte chez les personnes plus jeunes (25-44 ans), le sens donné peut être autre. Ce sont souvent les réminiscences de styles et de cultures différentes qui l'emportent sur l'expression du temps et de la valeur sacrée. La couleur (des tons d'ocre, latérite et terre de sienne) évoque les fresques pompéiennes et les références à des édifices religieux antiques ou orientaux sont fréquemment mentionnées.

Chœur de chambre Accentus. Un couple autour de 35 ans, la jeune femme portant son nouveau-né dans un kangourou, s'avance dans la salle. « Ah oui, la salle est magnifique, très antique » dit-elle.

Notes d'observation, 13 mai 2001

Chez les plus jeunes encore (15-20 ans), la perception de l'état de décrépitude l'emporte sur la valeur esthétique et nombreux sont ceux qui trouvent le lieu peu avenant et déplorent l'absence de décorum. Les exclamations du type « Oh, c'est vieux ! », « c'est moche ! », sont alors fréquentes. Il est à noter que le goût de ce jeune public rejoint celui généralement partagé par cette catégorie d'âge qui privilégie les salles à l'italienne richement décorées<sup>645</sup>. Il convient de rappeler ici, que la sortie au théâtre de ces jeunes spectateurs se fait le plus souvent dans un cadre scolaire impliquant à la fois des choix de pièces de répertoire et la fréquentation d'un réseau de distribution subventionné. Or, sur l'ensemble du territoire, les théâtres subventionnés et fréquentés par les groupes scolaires sont majoritairement des salles de construction relativement récentes (datant d'après la deuxième guerre mondiale, voire même des années 60-70) et recourant à une esthétique fonctionnelle très éloignée du décorum des salles à l'italienne. Si ces dernières sont si largement prisées des jeunes spectateurs, cela est peut-être dû au fait qu'outre de plus petites proportions et une décoration typique, symbolisant un certain luxe (abondance des ors), elle est devenue pour eux un produit rarement fréquenté et donc synonyme de privilège. Quels que soient la nature des jugements

---

<sup>644</sup> Cf. Définition de la « sacralité » élaborée par D. Hervieu-Léger In *La religion pour mémoire*, Éd. Du Cerf, Paris, 1993, 273 p., p. 155.

<sup>645</sup> « Les salles à l'italienne plaisent plus particulièrement aux femmes, aux plus jeunes et aux plus âgés des spectateurs, au public ouvrier, au public de la banlieue parisienne et aux spectatrices de moins de 60 professionnellement inactives. (...) 54% des spectateurs interrogés expriment leur prédilection pour une salle traditionnelle avec balcons, loges, baignoires, corbeilles... » In GUY, J.-M., *Les publics de théâtre, fréquentation et image du théâtre dans la population française âgée de 15 ans et plus*, enquête de 1987, La Documentation française, Paris, 1988, pp. 63-64.

exprimés la salle crée un dépaysement tel qu'elle invite à la reconstitution d'une histoire extra-ordinaire. À partir des éléments visibles – décrépitude, couleurs brunes et ocres rouges, arabesques - les spectateurs élaborent des interprétations diverses et redéfinissent la fonction de la salle à l'aune de ces éléments. L'analogie avec un espace religieux mythique est alors récurrente.

## **b. Mouvements et postures**

Au-delà de l'esthétique de la salle, ses modes d'accès favorisent certains types de comportement distincts de ceux des autres théâtres à l'italienne. Aux Bouffes du Nord, l'absence de décorum réduit directement certains aspects de sacralisation imposés par une décoration fastueuse (velours, ors et lustres) et un encadrement par un personnel imposant la distance (costumes et tailleurs noirs). Dans une salle où murs, piliers et balcons semblent décatiés, les spectateurs sont moins enclins au respect de l'édifice lui-même. Ne disposant pas des commodités d'un vestiaire, les spectateurs placés dans les étages sont ainsi amenés à déposer leurs vêtements sur les balustrades. Comme nous l'avons vu dans la partie sur les placiers, l'absence d'uniforme, et leur apparence générale de « jeunes apprentis-comédiens », conduit quelques spectateurs à négliger les ouvreurs et à chercher par eux-mêmes leur emplacement. Toutefois, l'atmosphère hiératique imposée par l'ocre-rouge du mur de lointain crée suffisamment de distance révérencieuse auprès du public pour éviter qu'il ne s'adonne à des comportements totalement incontrôlés. Même pour les plus jeunes qui n'y voient d'abord qu'un lieu délabré, la salle ne génère pas de comportement différent de ce qu'impose une salle plus lourdement décorée et plus rutilante (les jeunes élèves ne sont pas plus bruyants et agités que dans une salle comme la salle Richelieu de la Comédie Française ou l'Odéon).

La configuration générale de la salle induit elle aussi des comportements distincts. Comme dans d'autres salles à l'italienne où certains emplacements n'offrent pas une très bonne visibilité, les spectateurs mal placés (en particulier dans les étages les plus élevés) n'hésitent pas à se déplacer et à s'asseoir sur les marches entre les rangées ou à se tenir debout, appuyés aux piliers de soutènement. Cependant, aux Bouffes du Nord, l'absence de compartimentage (tels que baignoires ou loges) accroît cette mobilité du public dans la salle dans les minutes qui précèdent le début du spectacle. En dépit d'une numérotation des places, certains jeunes

spectateurs interprètent l'absence de sièges individuels comme une incitation au déplacement, avant le début du spectacle, et n'apprécient guère d'être rappelés à garder leur place<sup>646</sup>.

La mobilité n'est pas uniquement dans le déplacement des spectateurs, elle est aussi dans la position des corps. On note toutefois une différence d'attitude entre les spectateurs de théâtre, de concerts de jazz, de rock ou de variété et ceux de musique classique. La rigidité des postures est alors plus grande lors de ces derniers<sup>647</sup>. Quand à la souplesse des attitudes corporelles, elle est maximale lors des spectacles mis en scène par Peter Brook. En effet, l'existence de coussins à placer sur le sol devant les premières rangées de fauteuils lors de ces représentations, favorise des positions de décontraction que l'on ne rencontre pas dans les salles de théâtre conventionnelles. On voit ainsi les spectateurs qui occupent ces places rechercher le confort et adopter des postures rares dans une salle de théâtre ou de concert classique.

*The Tragedy of Hamlet* : 5 enfants entre 8 et 12 ans se placent sur des coussins. Un enfant s'est couché sur les genoux de sa mère laissant un coussin libre. Son voisin s'allonge et, les coudes sur le coussin, appuie sa tête sur ses mains. Les autres adultes placés sur les coussins étendent leurs jambes. Ils ont retiré leurs chaussures. Au balcon, des coussins ont été placés sur les marches le long de la balustrade.

*Notes d'observation, 6 janvier 2001*

La présence de ces coussins, l'absence de scène surélevée par rapport au parterre et surtout l'avancée de cette scène au milieu du parterre place l'ensemble des spectateurs à très faible distance de l'espace scénique et des interprètes et crée un voisinage que les spectateurs ressentent physiquement. L'assistance est en position de percevoir la dimension physique des personnages joués par les acteurs, le caractère concret des éléments de décor et accessoires, ainsi que les émotions vécues par les interprètes. Ainsi, lors des concerts de musique classique, les spectateurs ressentent cette proximité comme un élément qui, associé aux performances acoustiques de la salle et au nombre restreint de spectateurs, améliore la réception du spectacle au point que l'inconfort réel des places ne soit pas vécu comme tel<sup>648</sup>.

---

<sup>646</sup> Comme nous l'avons vu plus haut, les placeurs ont la possibilité, au moment du « serrage », de déplacer certaines personnes vers de meilleurs emplacements et veillent à garder la maîtrise de ces déplacements.

<sup>647</sup> Il convient toutefois de spécifier, que les salles étant moins pleines, l'ensemble des spectateurs a une bonne visibilité et de toute façon, de bonnes conditions d'écoute. Par ailleurs, les concerts et récitals classiques durant environ de 3/4 d'heure à une heure, l'endurance des spectateurs n'est donc pas sollicitée de la même manière.

<sup>648</sup> Le parti pris de l'absence de confort dans les places réservées au public n'est pas d'une volonté expressément affichée de maintenir les spectateurs dans une tension éveillée permanente, comme le revendique par exemple

Maureen Christian est adepte des concerts de musique de chambre dans des salles parisiennes telles que le Châtelet et les auditorium du Louvre et du musée d'Orsay: « La salle des Bouffes du Nord est merveilleuse. J'aime bien que ce soit un petit peu inconfortable. Les gens sont très gentils. Dès que je reçois le programme, j'envoie mon chèque et je leur mets un petit mot en leur disant que j'aimerais bien être au premier rang. J'en ai toujours une. C'est pour ça que je ne vais pas dans les salles de concert etc. Pour moi les Bouffes du Nord ce n'est pas une salle... On est comme si on faisait de la musique chez soi. Il y a vraiment une présence très, très grande. Ils sont là, ils jouent pour vous. Alors c'est vrai, c'est très inconfortable. Mais peut-être que c'est parce que je suis au premier rang, il se passe quelque chose. C'est là que j'ai eu les choses les plus intenses. Et à ce moment-là, même les applaudissements sont gênants. Et finalement, j'aime bien ce boulevard de machin, parce que je vais prendre mon métro et je suis toute seule avec mes émotions. Il y a une intensité unique. (..) Et d'ailleurs, c'est pour dire à quel point les Bouffes du Nord est un endroit magique. Je suis allée cet été à Sceaux voir un quatuor que j'aime beaucoup, que j'avais vu aux Bouffes du Nord. Et ça n'a pas marché. C'était pas le même lieu. C'était dans l'Orangerie. Ils vont passer en mars aux Bouffes du Nord et je sais que ça sera sublime et que je serai follement heureuse. Cet endroit est extraordinaire. Les Bouffes du Nord faut vraiment que ça soit très, très bien pour que j'y aille.

Les qualités acoustiques de la salle font d'ailleurs que cette proximité peut être vécue même à des endroits plus distants dans l'espace. Les mélomanes goûtent ainsi le son plus enveloppant des chants en corbeille lors des représentations d'ensembles vocaux et parlent de leur « communion » plus intense avec les artistes. L'expérience musicale prenant alors la forme d'une expérience religieuse collective. Il convient de préciser que dans le cas des concerts classiques, une partie du répertoire ressortit à la musique sacrée (surtout en ce qui concerne la musique baroque et les chants pour ensembles vocaux) et que le public introduit donc ce paramètre dans sa définition de la relation aux interprètes.

L'ensemble de ces comportements révèle que certains éléments matériels dans la localisation, l'architecture extérieure, la configuration et l'aménagement d'une salle de spectacle, permettent d'induire de petites modifications dans les attitudes des spectateurs et surtout d'agir sur leur réceptivité au spectacle. Mais on le pressent également, ces conditions

---

Ariane Mnouchkine. Il s'inscrit dans les choix d'aménagements *a minima* d'un théâtre en ruine, la politique des faibles coûts et d'accessibilité accrue à l'œuvre voulue par la direction artistique et administrative.

matérielles s'accompagnent d'un ensemble de modalités complémentaires qui agissent également sur la perception des spectateurs et leurs permettent de redéfinir leur relation au lieu et au spectacle.

## **B. La relation au personnel d'accueil**

Pas plus qu'il ne recourt aux encarts publicitaires dans la presse spécialisée ou d'information, le Théâtre des Bouffes du Nord n'utilise l'affichage public pour promouvoir sa programmation théâtrale. Seuls certains spectacles musicaux font l'objet de ce genre de promotion. La connaissance des spectacles par le public repose donc à la fois sur la communication du programme par le biais des fichiers clients, sur le bouche-à-oreille et sur les articles de presse consacrés à la critique des œuvres dramatiques et musicales. Cette absence de publicité par le biais des grands médias permet aux spectateurs qui fréquentent les Bouffes du Nord de penser qu'en ayant accès à des spectacles peu divulgués, ils bénéficient d'un bien rare et recherché. Qu'ils agissent en leur nom propre ou au nom d'un groupe ou d'une institution (établissement scolaire ou comité d'entreprise), les spectateurs des Bouffes du Nord ont le sentiment d'entretenir une relation particulière et personnelle avec le service de location de places du théâtre et tout spécialement avec sa responsable. Le fait que bon nombre d'entre eux l'appelle par son prénom n'est pas seulement anecdotique. Il est représentatif de la proximité relationnelle qu'ils entretiennent et du mode informel sur lequel se construit la relation. À cela s'ajoute les éléments concrets de satisfaction qui viennent attester à leurs yeux de leur position de spectateur privilégié. C'est, avant tout, le sentiment que les personnes à la location font des efforts pour satisfaire leurs exigences de placement. Nous l'avons vu plus haut, les spectateurs qui ont goûté aux avantages des premiers rang en parterre et parfois aussi en corbeille cherchent à garantir ce confort et y parviennent. Pour les mélomanes, la taille relativement restreinte du public de certains concerts suffisait en soit à garantir un bon placement. Avec, le temps, les habitués ont développé le sentiment que leurs relations avec les personnes du service de location, leurs permettent d'assurer un bon placement pour des spectacles de plus en plus courus. Pour les spectateurs de théâtre, c'est surtout, le fait d'être contactés pour des événements auxquels tout le monde n'a pas accès, à savoir des avant-premières voire même des répétitions publiques des spectacles de Peter Brook, qui constitue les preuves tangibles d'une relation privilégiée. Ces « invitations », bien qu'elles ne soient pas toujours gratuites, le sont suffisamment souvent pour donner

l'impression aux spectateurs qu'ils bénéficient d'avantages particuliers. En dépit du fait qu'elles s'inscrivent dans un processus classique de fidélisation du public, ces démarches ne sont pas perçues comme telles. En effet, la relation de location se fait au travers de personnes et non d'un service chargé des collectivités qui donnerait un caractère institutionnel à quelque chose qui de fait n'est toutefois pas vraiment informel. Le type de rapports entretenus avec le personnel de la location influe donc grandement sur la perception des conditions d'accueil du public dans la salle.

La relation au personnel d'accueil concerne également le rapport du public aux placeurs. Rares sont toutefois les spectateurs qui soulignent ces interactions comme un élément agissant sur les conditions de perception du spectacle. La brièveté des interactions et surtout le fait que le service offert ne diverge pas des pratiques en usage dans les salles de théâtre ou de concert classique explique que les spectateurs se prononcent rarement sur les relations qu'ils entretiennent avec les placiers. Les seuls spectateurs qui mentionnent les placeurs comme un personnel singulier et actif dans la définition qu'il se font de cette salle, appartiennent à la catégorie du public exclusif de concert classique habitué à des salles où les placeurs portent un uniforme et s'effacent complètement derrière leur fonction. Ces personnes font une distinction entre le monde de la musique et celui du théâtre en termes de comportement du public et des artistes. La présence de ces jeunes placeurs en tenue de tous les jours, au verbe et aux manières étudiés, leur paraît alors aller de pair avec d'autres éléments affectant les conditions de réception des spectacles. Pour eux, les Bouffes du Nord : « c'est un théâtre hors normes, les gens qui vous accueillent ne sont pas des placiers, ce sont des étudiants, des comédiens, des théâtres, ça se sent. »<sup>649</sup>

Cependant, et on le perçoit à travers les jugements exprimés par les spectateurs et mentionnés plus haut, la définition que le public donne généralement de sa relation intense aux spectacles dans la salle des Bouffes du Nord n'est pas contingentée uniquement par un dispositif matériel et des modalités d'accueil. Elle est grandement tributaire des modalités selon lesquelles les artistes eux-mêmes interagissent avec le public et à quel moment ils le font.

### **C. La relation aux interprètes**

L'intensité de la relation entre le spectateur et les interprètes repose sur une redéfinition des positions respectives. Cela signifie qu'un des participants a le sentiment que son interlocuteur

---

<sup>649</sup> Si ce jugement est exprimé littéralement par Maureen Christian, il correspond toutefois, mais en d'autres termes, à celui formulé par un autre mélomane.



le valorise dans l'interaction et pour cela il faut que son partenaire donne des signes tangibles de cette valorisation. Pour les spectateurs, cela correspond à l'idée que les interprètes leur accordent une plus grande importance et qu'il deviennent des interlocuteurs privilégiés dans la communication. Placé dans un cadre différent et dans une relation valorisante, le public de théâtre, comme celui de musique, revoit ses critères de satisfaction et élimine de ceux-ci des notions comme le confort matériel. Pour prendre un exemple récent, je citerai l'expérience de Sébastien Mils, 34 ans, responsable éditorial dans une maison d'édition multimédia et spectateur occasionnel de théâtre jusqu'à sa venue aux Bouffes du Nord pour une pièce mise en scène par Peter Brook. La participation à ce spectacle a revêtu pour lui un caractère initiatique et Sébastien Mils est devenu un spectateur assidu de théâtre en général et des spectacles de Brook en particulier.

La première fois que je suis allé aux Bouffes du Nord, ce qui était incroyable, c'est que j'ai vu les acteurs. Là, d'un seul coup, il y avait la découverte d'un texte que je ne connaissais pas, des idées de mise en scène qui m'ont beaucoup plu parce que c'était vivant. Ce costume qui était inerte, au bout d'un moment, il avait un volume. Les acteurs arrivaient à le faire vivre et je voyais les expressions des acteurs. Il y avait des regards et tout ça n'était pas... pas froid. Il n'y avait pas un mur entre les spectateurs et les acteurs. Il y avait une communication possible. Ce que je n'avais jamais perçu avant. Peut-être. À partir du moment où j'ai compris ça... je peux être beaucoup plus loin. Dans la cour des Papes, j'ai passé 5 heures à regarder *Platonov* avec beaucoup de plaisir. Je pense que ça, ça a joué. Il y a une espèce de verrou qui a sauté dans ma relation avec ce qui se passait sur scène. J'ai l'impression que j'étais sur scène. Ce n'était plus lointain. Ce qui m'amuse, en allant régulièrement aux Bouffes du Nord, c'est que pour ses pièces [celles de Peter Brook], lui met des coussins alors que d'autres metteurs en scène ne le font pas. Donc, j'imagine que ce sont les metteurs en scène qui demandent à ce qu'il n'y ait pas de coussins. Mais je n'ai plus besoin des coussins. On est mal assis aux Bouffes du Nord, mais ça m'est égal. C'est pas ce qu'on recherche, on cherche pas le confort au théâtre.

La force de cette expérience ressortit à un ensemble d'éléments. La proximité physique avec les interprètes qu'autorise l'organisation des dispositifs fixes est celui qui permet à tous les autres de prendre une ampleur et de vivre avec intensité une nouvelle expérience. Le spectateur ne regarde pas seulement un tableau animé, il est physiquement mis en position de prendre part à la situation créée sur scène. Mais pour cela, il faut qu'il ait le sentiment d'exister individuellement aux yeux des acteurs. Dans l'exemple ci-dessus, Sébastien Mils

retient le regard que les acteurs lui porte et sa perception très physique du jeu des acteurs comme élément probants d'une interaction privilégiée. Je rappellerai ici, que l'éclairage de la salle du Théâtre des Bouffes du Nord en ne plaçant pas les spectateurs dans un véritable « noir », augmente cette visibilité. Le public des premiers rangs est presque autant sous les projecteurs que les interprètes ce qui ne peut que renforcer l'idée d'un dialogue et de la valorisation du spectateur partenaire de l'échange.

Plus généralement, on peut dire que l'intensité de la relation repose, en fait, sur les manifestations concrètes des interprètes à l'intention des spectateurs. Celles-ci relèvent des choix artistiques de mise en scène qui modifient les modalités selon lesquelles s'établissent d'ordinaire les interactions entre le public et les interprètes. Ainsi, la communication avec les spectateurs prend souvent la forme métaphorique d'un dialogue fictif avec les spectateurs. La proximité physique avec les interprètes permet au spectateur de se sentir partie prenante au spectacle en percevant l'interaction sur un mode personnalisé et donc d'avoir le sentiment de communiquer directement avec l'interprète. La satisfaction née du spectacle est alors renforcée par ce sentiment de privilège mais aussi par le sentiment que cette relation privilégiée est partagée par les artistes.

Jeanne Isaac, 49 ans, intermittente du spectacle, musicienne amateur. 'La salle a une influence sur la manière dont on perçoit le concert. J'ai parlé d'ailleurs avec les membres du quatuor Prazak, eux par exemple, comme ils sont connus, ils vont aussi jouer maintenant au Théâtre des Champs-Élysées... mais eux, préfèrent les Bouffes du Nord. C'est de la musique de chambre. Le mot en lui-même dit bien que c'est fait pour être joué dans des endroits plutôt restreints. Et ils adorent jouer là. Et puis ça se voit, la manière dont ils ont envie de donner la musique au public. Si vous êtes à trois kilomètres sur l'estrade, c'est pas du tout la même chose. Le fait d'être proche, pour eux et pour nous, je suis sûre qu'il y a une influence. Vous avez vu des fois le premier violon comment il se penche comme ça vers le public avec un sourire, pour lui dire non mais eh, vous m'avez entendu cette merveille que je vous donne. Il peut pas faire ça aux Champs-Élysées. C'est pour ça que j'aime être dans les premiers rangs.'

Si les spectateurs valorisent cette proximité, c'est qu'au-delà de la perception sensorielle accrue qu'elle autorise, elle leur confère un statut qui est vécu comme meilleur que celui de spectateur témoin d'un événement artistique. Il ne s'agit pas d'avancer l'idée que la dépréciation du statut de spectateur témoin depuis les années 70 affecte la perception que les spectateurs ont de leur statut. Plutôt, que l'expérience de la participation au spectacle dans de nouvelles conditions, alliée à la valorisation générale de cette position agissent de conserve et

modifient la perception du public quant à son rôle dans le spectacle. Ainsi, tous les spectateurs interrogés revendiquent un rôle actif dans le déroulement du spectacle et l'idée d'être un simple témoin est généralement dépréciée.

Les spectacles de Peter Brook, tout en respectant cette division des tâches, organisent le glissement vers le statut valorisé de spectateur actif. Celui-ci est favorisé de deux façons différentes qui se cumulent parfois. Tout d'abord le recours à différents éléments de mise en scène. Ensuite, la mise en place de modalités d'interactions privilégiées avec une partie des spectateurs avant les représentations publiques.

Les éléments de mise en scène jouent parfois sur le rapport au type de spectacle. Le sentiment d'être valorisé dans sa relation à l'interprète peut être ainsi vécu à travers des expériences qui font appel aux capacités sensorielles et intellectuelles des spectateurs. C'est le cas de Claudie Fraysse, mélomane et enseignante dans un établissement parisien doté d'une section « musique » et, pour qui le premier vrai contact avec les Bouffes du Nord s'est produit lors des diverses représentations d'un même opéra mis en scène par Peter Brook avec des distributions distinctes.

La grande rencontre ça a été les 3 *Carmen*. J'y étais sans doute allée auparavant mais ce sont les 3 *Carmen* qui marquent mon souvenir. J'avais choisi le spectacle. J'en ai vu un et j'ai vu les 3. Ça a été une révélation parce que ces 3 *Carmen* étaient 3 pièces différentes. Et ça, ça a été la grande révélation.

Cette spectatrice souligne les sensations produites par la différence entre la présence physique et sonore de chaque interprète et la satisfaction intellectuelle que lui a procuré la prise de conscience de ces différences.

Le plus souvent, les éléments de mise en scène utilisés par le metteur en scène jouent sur la relation directe d'un interprète aux spectateurs. Ce sont, par exemple, les interpellations des comédiens en direction d'un membre de l'audience comme s'il faisait partie intégrante de la pièce (dans *Le Costume*, le personnage de Tilly s'adresse à une personne de l'assistance, devenue pour l'occasion un membre du club animé par le pasteur), ou la gestuelle frontale réservée aux seuls spectateurs. C'est aussi l'usage constant de repères connus et partagés de tous mêlés à des éléments de dépaysement. Dans le cas du spectacle *Le Costume*, les spectateurs sont transportés dans un contexte historique et culturel éloigné du leur (le quartier Sophiatown, banlieue noire de Johannesburg, dans l'Afrique du Sud des années 50 marquée par l'Apartheid) matérialisé par la présence d'acteurs noirs et par l'usage d'éléments culturels

exotiques (gestuelle et claquements de langue utilisés par les Bantous). Toutefois, l'ancrage dans une structure relationnelle (un couple, un amant, des voisins et amis) et un quotidien (la vie à la maison et au travail) banals offre aux spectateurs des points de référence partagés. Simultanément, le dépaysement de contexte général est modulé par la diction parfaite des acteurs, l'usage d'éléments de décors très simples et peu connotés (la natte en plastique tressée qui constitue le plateau de scène appartient à l'artisanat africain mais la table, la chaise, le lit et le portant sont des éléments de mobilier on ne peut plus universels et communs) et de références culturelles qui bien qu'exotiques dans les années 50 sont, aujourd'hui, universellement connues (un air de bossa nova, les chansons de Miriam Makeba). C'est aussi un jeu constant entre différents niveaux de référence culturelle qui permettent aux spectateurs, quels que soient leurs pratiques culturelles, de percevoir la signification de ces références. Tantôt des éléments appartenant à une culture savante dont la légitimité repose sur la noblesse et la rareté (Philemon lie un ouvrage de psychanalyse), tantôt des éléments de culture populaire dont la légitimité repose sur le partage par un grand nombre de personnes (la variété, le mime, le travestissement).

Mais la valorisation du spectateur ne repose pas uniquement sur l'utilisation d'éléments de mise en scène qui donnent au spectateur le sentiment qu'il existe une relation privilégiée entre lui et l'interprète. Cette valorisation repose également sur la mise en place d'autres modes d'interaction aux spectacles qui concernent l'environnement artistique dans lequel s'insère le spectacle lui-même. Si les spectateurs parlent des spectacles de Peter Brook en termes d'expérience novatrice, ce n'est pas tant parce que l'exotisme apparent des situations dramatiques est un élément récurrent. Il s'agit, en fait, pour eux de rendre compte du sentiment de dépaysement général apporté par les conditions dans lesquelles se déroule le spectacle et la mise en place de certains rites d'accès à l'événement théâtral lui-même. Les spectateurs de longue date ont d'ailleurs à ce sujet connu des expériences plus fortes avec des spectacles maintenant anciens.

Marie Charles, autrefois, très impliquée dans la vie associative, a longtemps été public relais : « *Timon d'Athènes* [1974], je ne l'ai pas vécu comme quelque chose de bouleversant. Ça je l'ai plus ressenti pour *Les Iks* [1975], quand ils sont revenus de leur tournée africaine et *La Conférence des Oiseaux* [1979] qui a été quelque chose de très, très marquant et qui annonçait *Le Mahabharata* [1985]. Non, la grande affaire pour moi, c'est *Le Mahabharata*. Quelque part, ça a changé ma vie avec d'autres choses concomitantes bien sûr. Disons qu'il y avait moins de relations avec les relais

où les gens dans mon genre avec Peter Brook, que comme on avait pu l'avoir avec Vitez, avec Jean-Louis Barrault. Ça c'était l'éternel étudiant. Parfois, c'était après le spectacle. Ces gens qui avaient un verbe. Ce n'était pas de la familiarité. Ils étaient là et ils étaient heureux d'échanger. Chacun recevait son petit programme, j'essayais de joindre un petit document de présentation, ce n'était pas facile parce que c'était souvent des créations, et j'essayais d'avoir ensuite une rencontre avec soit le metteur en scène soit les comédiens. Marcel Maréchal aussi qui venait chaque année à Paris présenter ses créations. Mais les Bouffes du Nord, il y avait toujours une innovation, et puis ce qui était intéressant c'était d'entendre les comédiens parler de la manière dont ils avaient travaillé. La cuisson du four comme disait [Brook]. *Carmen*, c'était quand même des choses qui m'enchantaient. Dans mon entourage, il y avait bien sûr des gens qui n'aimaient pas, mais il y avait toujours un noyau de fidèles y compris de très jeunes. Alors *Le Mahabharata*, nous étions à la première avant-première. Puis, chaque semaine. Et à partir les intégrales et ça c'était le marathon. Et puis Peter Brook proposait des soirées autour du *Mahabharata* et ça c'était incroyable. Les places n'étaient pas numérotées et je me souviens avoir fait la queue des heures dans le froid dans cette joyeuse improvisation, un peu d'artisanat que tout le monde acceptait. C'était une grande aventure. Le sujet, la totalité vous propulsait dans un univers qui ouvrait pleins d'horizons et en même temps, vous propulsait vers l'intérieur, touchait au cœur. Parce que, chaque fois j'avais vraiment l'impression, j'emmenais des personnes différentes, et on faisait chaque fois un voyage ensemble.'

Ce témoignage nous permet de mesurer à quel point la perception de l'intensité de la relation construite aux Bouffes du Nord dépend pour les spectateurs d'éléments très concrets physiquement. Ce sont les difficultés d'accès à un spectacle événement<sup>650</sup> (longues files d'attente, lutte pour les places), l'inscription du spectacle dans la durée (3 parties de plusieurs heures chacune), la participation à des activités sensorielles connexes (repas, musiques et spectacles de danse indiens) qui créent le sentiment d'interactions intenses. Ce récit permet également de percevoir que l'expérience théâtrale prend, pour certains spectateurs initiés, une dimension quasi religieuse qui se matérialise dans la référence au cheminement intérieur.

Ce sont également les contraintes physiques qu'imposent certaines conditions de représentation qui créent ce même sentiment d'intensité dans des concerts de musique classique. Les spectateurs qui ont assisté à l'intégrale des quatuors de Beethoven donnée sur deux journées distinctes ont eux aussi gardé un souvenir fort de ces spectacles. Le nombre de représentations dans un temps rapproché et l'absence de lieux d'activités autres aux alentours,

---

<sup>650</sup> Le spectacle était très attendu car Peter Brook travaillait depuis près de 10 ans à l'adaptation dramatique de cette épopée fleuve.

ont obligé les spectateurs à rester sur les lieux entre les concerts en dépit de l'inconfort de l'attente. En effet, l'accès à la salle était fermé entre les représentations et celui au café du théâtre était de fait réduit en raison du faible nombre de places disponibles. Ces éléments concrets s'ajoutent aux conditions d'accueil et quand le spectacle le permet, aux ressorts de mise en scène pour conduire les spectateurs à redéfinir leurs interactions au spectacle comme uniques par leur intensité. Ce sont la relation privilégiée qui s'instaure avec le personnel d'accueil et les interprètes, les qualités de l'interprétation et l'acoustique de la salle qui leur permet de redéfinir les interactions au spectacle en termes de satisfaction.

Bien que dans ses actes, le spectateur reste le récepteur d'un dialogue fictif et le soutien de l'émetteur qu'est l'interprète, il est amené à valoriser ses actions au regard des conditions par lesquelles il peut les mener à bien. L'ensemble de ces modalités interactionnelles — dépaysement architectural, usage de dispositifs fixes différents, personnalisation des relations avec le personnel de la location, participation à des activités périphériques au spectacle, appréciation de la proximité physique avec les interprètes constitue autant de rites d'interaction<sup>651</sup> qui contribuent à socialiser le public au Théâtre des Bouffes du Nord.

Le public est donc sollicité de diverses formes afin de construire des liens interactionnels avec le Théâtre des Bouffes du Nord. La question qui se pose alors est de savoir si la variété des rites proposés aux spectateurs crée des conditions de changements dans les comportements des spectateurs à l'égard de l'institution que représente le Théâtre des Bouffes du Nord et à l'égard des spectacles proposés. Afin de répondre à cette question, il convient de reprendre les situations d'interaction, de décrire et d'analyser les attitudes qu'elles suscitent chez les spectateurs et de dégager les différences et les ressemblances que cela entraîne dans les modalités selon lesquelles le public intervient dans le fonctionnement de ce théâtre par rapport à un autre théâtre.

---

<sup>651</sup> Au sens développé par Erving Goffman de « classe d'évènements qui ont lieu lors d'une présence conjointe. Le matériel comportemental ultime est fait des regards, des gestes, des postures et des énoncés verbaux que chacun ne cesse d'injecter, intentionnellement ou non, dans la situation où il se trouve. Ce sont là les signes externes d'une orientation et d'une implication que l'on considère rarement en fonction de l'organisation sociale où ils s'insèrent ». In GOFFMAN, E. , *Les rites d'interaction*, Les Editions de Minuit, Paris, 1974, p. 7.

## **Section II. Les modalités de coopération du public**

En reprenant les notes d'observation et en les confrontant avec les entretiens, je tâcherai ici, de décrire au plus près les façons dont le public répond aux diverses sollicitations qui lui sont faites de la part du Théâtre des Bouffes du Nord de participer à la création et à la diffusion des œuvres. Dans un premier temps, je détaillerai des comportements lors des représentations mais aussi lors des étapes préalables aux représentations publiques ouvertes que constituent les avant-premières et les répétitions publiques. Dans un second temps, je m'attacherai plus spécifiquement aux activités des spectateurs en relation à la diffusion des spectacles.

### **I. Témoins ou agents du processus de création ?**

Régulièrement interpellé verbalement et physiquement par les interprètes de musique ou de théâtre, frôlé par les acteurs, comment le public réagit-il à ces sollicitations ? Prend-il la parole, entre-t-il sur scène ? Se comporte-t-il comme dans n'importe quelle autre salle de théâtre à l'italienne ? Pour chacun des deux différents cadres d'interaction que constituent les représentations publiques et les répétitions publiques, je présenterai leur déroulement afin de souligner les modalités comportementales significatives des spectateurs. J'essaierai, ensuite, de dégager les conditions d'apparition d'éventuels changements dans les attitudes du public par rapport aux comportements conventionnels et de définir ainsi le rôle réel joué par le spectateur dans chacun de ces deux types d'interaction.

#### **A. Le spectateur témoin de la représentation**

Dans les situations ordinaires de représentation théâtrale ou musicale, le public reste dans sa position de témoin d'une scène dont, même s'il a le sentiment de faire partie, il n'est pas

acteur. Au Théâtre des Bouffes du Nord, les limites de l'intervention des spectateurs lors des représentations sont historiquement et concrètement fixées. Ainsi, aucun spectacle représenté au Théâtre des Bouffes du Nord n'est jamais conçu autour d'un espace d'improvisation qui reposerait sur l'intégration de la réaction des spectateurs à des sollicitations. Celles-ci ont toujours été métaphoriques et virtuelles. Toutefois, comme nous l'avons vu dans la présentation des dispositifs fixes, l'absence de démarcation physique forte entre salle et scène, semble remettre en question la convention qui préconise une division entre l'aire de jeu des interprètes et l'aire d'emplacement des spectateurs. Or l'observation et le recueil des points de vue démentent cette remise en question. D'une part, la scène est toujours matérialisée par l'existence d'un tapis ou d'une délimitation au sol, et d'autre part, les spectateurs respectent le plateau ainsi créé<sup>652</sup>. Comme l'exprime Bénédicte Jourdain en parlant de sa place de spectateur au premier rang du parterre, le spectateur imprégné de certaines références culturelles peut être un « témoin extatique de la représentation ». C'est le cas, par exemple, lorsqu'il associe une salle teintée d'ocre, avec de hautes voûtes, une coupole aérienne et une approche théâtrale à un espace religieux. Il faut dire, que le public d'initiés est également au fait de la démarche artistico-ésotérique de Peter Brook, car il a lu certains des nombreux ouvrages dans lesquels le metteur en scène a construit son personnage en mélangeant les relations de ses expériences personnelles et professionnelles. Il sait donc, que le metteur en scène est à la recherche d'un théâtre sacré qui permette aux spectateurs de définir la relation comme une expérience religieuse collective. Ces spectateurs, comme Bénédicte Jourdain, savent que Brook et « ses acteurs » cherchent à donner une dimension spirituelle aux spectacles.

Il y a ce mur abstrait moi et le spectacle, infranchissable. Je ne supporte pas les spectateurs qui mettent un pied sur le tapis. Non ! L'espace reste sacré. L'espace est sacré. Évidemment quand il y a une scène séparée, on a un espace sacré mais le caractère sacré de l'espace aux Bouffes du Nord n'est pas tangible, c'est encore plus fort. La façon dont Peter Brook sait délimiter un espace sacré. Je ne sais pas comment il fait, il faudrait dire quels sont les éléments techniques. Il n'y a pas de matérialisation de l'espace sacré chez Peter Brook et pourtant l'espace sacré existe d'une manière plus forte qu'ailleurs. J'aime être à la limite de l'espace sacré mais le ressentant d'autant plus fort que j'en suis

---

<sup>652</sup> Aucun mouvement de spectateur ne se fait sur l'aire de jeu des acteurs ou des interprètes avant et pendant le spectacle. En revanche, une fois la représentation terminée, un ou deux spectateurs s'aventurent régulièrement sur le plateau en direction du fond de scène. Si ceux-ci sont vite réfrénés par un placier ou une placière c'est à la fois pour protéger l'espace scénique et les accessoires et pour éviter les intrusions du public dans les loges des interprètes accessibles par l'arrière de la scène.



proche. Je suis dans le narthex, je suis le profane, juste à l'entrée du sacré et du coup évidemment je reçois le sacré, je deviens une mystique du théâtre, dès que je suis là. Même avant le spectacle. Quand les comédiens interpellent le public, ça devient une transgression, et moi j'aime beaucoup la transgression, c'est très agréable. Le fait que les entrées des comédiens se font par exemple parfois par la salle, ce n'est pas gratuit. Ils nous frôlent presque. C'est différent. Mais je n'imagine pas qu'un membre du quatuor Prazak se lève et vienne me montrer son archet. Donc, il y a quand même la distance.

Dans cette situation, le spectateur n'est donc pas maître de l'interaction qui reste celle créée par les interprètes. Il se contente de manifester ses émotions dans les limites offertes par des conventions qui, de fait, ne sont pas remises en question quant à son rôle dans le déroulement de la représentation. La description offerte par Bénédicte Jourdain est très proche de celle que donnait le metteur en scène polonais Grotowski, en 1973, du « rôle de témoin » qu'il cherchait à donner au spectateur en mettant fin à ce qu'il appelle une « fausse participation » et en l'amenant à « regard[er] le spectacle avec la même intensité qu'on pouvait voir un bonze se faire brûler au Viet Nam »<sup>653</sup>. S'il convient de relativiser cet argumentaire en ce qu'il est une justification de choix artistiques, il importe de souligner que cela s'assimile au comportement des spectateurs observés dans le cadre des représentations publiques. En respectant l'espace scénique même faiblement matérialisé, le public montre qu'il établit une distinction entre sa position de spectateur et celle des interprètes. La métaphore religieuse utilisée par Bénédicte Jourdain ne sert qu'à renforcer ce rejet de la confusion des rôles en soulignant que les spectateurs, même fidèles, ne sont pas pour autant des membres de l'institution, à l'inverse des acteurs et interprètes. Si l'on reprend les différents spectacles du metteur en scène Peter Brook au regard des diverses sollicitations directes faites par les acteurs à l'attention des spectateurs, on observe que celles-ci ne donnent jamais lieu à une intervention physique ou verbale du ou des spectateurs interpellés dans le spectacle. Dans *Le Costume*, lorsque Matilda s'adresse aux participantes au club culturel du père Haringway, l'actrice s'adresse directement à certains spectateurs du premier rang comme autant de membres du club. Les spectateurs apprécient sans pour autant manifester physiquement le fait qu'ils seraient investis d'un rôle actif dans la pièce.

---

<sup>653</sup> In ERTEL, E., « Grotowski au Récamière », compte rendu de la conférence du 27 avril 1973, in *Travail théâtral*, n°12, Lausanne, La Cité, juillet-septembre 1973, pp. 128-134. Il importe, ici, de souligner que Peter Brook a beaucoup fréquenté Grotowski dont il se sentait très proche pour ses positions sur les relations des spectateurs à l'œuvre.

L'actrice jouant le personnage de Tilly : « *Bonama* – bonjour mesdames. Juste une petite minute. Nous parlons tant de langues différentes ici, que je vais m'adresser à vous en anglais. Je vais d'abord remercier Madame Montjane qui me donne la merveilleuse opportunité de pouvoir vous remercier toutes pour tout le bien que vous m'avez fait. Comme vous le savez, je suis toujours une étudiante-femme-à-la-maison. Je n'ai pas eu le choix, je suis passée directement de l'école au show-business, je n'ai pas eu le temps d'apprendre à coudre ou à faire la cuisine... Vous avez toutes été comme des mères pour moi. Maintenant, je sais faire des gâteaux au chocolat, des cakes, comme Madame Maphikela (le rôle est interprété par Soumaoro Kanté qui porte juste un petit chapeau à voilette et tient un sac à main pour indiquer qu'il est une femme). Je sais faire des glaces au lait concentré, comme me l'a enseigné Madame Sibeko (l'actrice s'adresse à une personne au premier rang). Je n'avais jamais entendu parler d'*amapotchefstroom* avant de rencontrer Madame Nkomo (l'actrice fait un geste de la main en direction d'une autre personne de l'assistance). J'ai appris à coudre des robes dont mon mari est fier. Chaque nuit, il porte le pyjama que j'ai confectionné pour lui, avec l'aide de madame Khambule ! (idem) Grâce à vous j'ai appris à mieux connaître notre communauté, à l'apprécier, il me semble maintenant en être un membre à part entière. » Les spectateurs qui se sentent concernés par l'interpellation de Matilda sourient. Aucun d'entre eux ne fait de geste indiquant qu'ils endossent le rôle. Aucune mimique n'indique non plus qu'ils sont gênés d'une telle interprétation.

La scène n'offre de toute façon qu'une participation très limitée. L'invitation des spectateurs à répondre n'est même pas explicite. Tout au plus y aurait-il une place pour une courte réponse verbale comme « merci » ou un geste de la tête en signe d'acquiescement. Placés dans un contexte conventionnel de représentation où le dialogue avec le public n'est en fait que virtuel, les spectateurs ne peuvent qu'exprimer leur surprise et leur amusement d'être interpellés pour des remerciements.

Exceptionnelles sont les situations dans lesquelles le public devient réellement acteur d'une scène (de théâtre ou de concert). Lorsqu'elles se produisent, de telles occurrences sont la concordance de tout un ensemble de paramètres. Pourtant, à entendre le récit de Monique Fresnay, psychanalyste de 62 ans qui fréquente le Théâtre des Bouffes du Nord depuis 1976, on pourrait penser que seule la proximité spatiale justifie la participation active des spectateurs à la scène du spectacle théâtral qu'elle décrit. Nous l'avons vu, proche de l'acteur

ou du musicien, le spectateur reçoit le travail accompli comme lui étant personnellement adressé et s'inclut de fait dans le spectacle. Dans l'exemple que Monique Fresnay nous narre, le public intervient directement dans le déroulement de la pièce. En agissant comme un chœur antique en écho à la situation évoquée par les acteurs, il devient lui-même acteur de la pièce.

J'aime bien cette salle, qui n'est pas une salle tout en en étant une. Ça favorise l'intime, et la rencontre avec l'intime de chacun. Elle a l'air d'être là, suspendue dans le temps, c'est assez merveilleux. Et la proximité avec le public, même si on est en haut, est beaucoup plus grande que quand on est dans une salle avec une scène en hauteur et qui a son charme aussi mais ce n'est pas la même chose. J'aime beaucoup cette modalité, c'est proche du théâtre antique pour moi. On a vraiment l'impression de faire partie du spectacle. Alors que quand on est dans un autre théâtre, bon, on est un spectateur, chacun chez soi, les vaches sont bien gardées. Alors qu'aux Bouffes du Nord, le spectateur fait partie du spectacle. Il y a quelque chose qui m'a frappé lors du spectacle avec Piccoli. J'y suis allée trois fois. [Izabela] m'a invitée pour une répétition et j'y suis allée en sachant que j'allais y aller deux fois avec des copains. Cette fois-là, ça a été... C'était, je crois le premier filage, et ça a été formidable parce que le public était vraiment bien et au moment où dans la pièce, je sais plus lequel des deux dit « il y a eu une ovation », toute la salle s'est mise à applaudir. Et donc, j'ai trouvé ça extraordinaire, on voyait bien que le public était dans la pièce. Alors que les deux autres fois où j'y suis allée... La deuxième fois le public n'était pas vraiment... Pas bien. Il restait sur ses gardes comme ça... Je ne sais pas, on sent quand le public n'est pas là. La troisième fois, le public n'a pas applaudi, mais on sentait qu'il allait le faire... Un théâtre comme ça favorise ce genre de choses.

Cependant, il ne suffit pas, comme le fait Monique Fresnay, de souligner la rareté d'une telle osmose entre spectateurs et interprètes et de l'expliquer par la proximité spatiale. Pareille connivence repose sur le partage par un nombre suffisamment élevé de spectateurs de caractéristiques. Ainsi, le public de la première représentation à laquelle Monique Fresnay fait référence est un public de spectateurs invités. Ils assistent à cette représentation soit parce qu'ils sont clients de longue date, soit parce qu'ils sont proches d'une troupe composée d'interprètes âgés de plus de 60 ans (artistes, techniciens et personnel administratif). À ce titre, ils ont derrière eux l'expérience d'un spectacle antérieur interprété par les mêmes acteurs et avec lequel il leur est possible d'établir de nombreuses corrélations (*La Cerisaie*). On sait que les rapprochements intellectuels peuvent être à l'origine de satisfactions pour une partie

du public<sup>654</sup>, mais ils se chargent, ici, d'une dimension physique du fait de la marque du temps sur les acteurs. Cela confère une intensité émotionnelle toute particulière à un spectacle qui sans cette inscription dans le temps en revêt déjà par le sujet traité (la correspondance amoureuse entre un homme et une femme). Pour certains spectateurs l'expérience primaire du sacré qu'est capable de susciter toute expérience collective qui comporte cette dimension émotionnelle relève du religieux. Mais comme l'a montré D. Hervieu-Léger, dans les sociétés modernes, l'expérience émotionnelle du sacré, n'est pas le signe d'un retour de la religion car le sacré n'est pas l'apanage de la religion<sup>655</sup>.

De fait, les liens entre spectateurs et interprètes s'inscrivent dans une histoire commune et participent de sa continuité. Ces spectateurs privilégiés ont, d'ailleurs, pleinement conscience de l'importance que cette relation spécifique a sur leur perception du spectacle. C'est ce que souligne Monique Fresnay.

Je crois aussi que quand je vais au Théâtre des Bouffes du Nord, il y a en moi, l'accumulation de tout ce qu'il s'est passé avant pour moi donc, je suis là avec tout mon passé, avec eux, et du coup peut-être que ma perception du spectacle qui est là, est différente. Un exemple très simple, c'est quand je vois Piccoli qui joue *Ta main dans la mienne*, je le vois avec [Ludmila Gordon], je le vois qui est là et ils étaient les mêmes dans *La Cerisaie* et là, c'est vraiment une résurgence du passé qui est forte, qui est chargée d'émotion, que Peter Brook a voulu délibérément. Pour ceux qui ont vu *La Cerisaie*, ils perçoivent ce spectacle d'une manière différente, il y a presque des moments qui sont des citations du spectacle précédent. Il y a une écoute particulière. C'est pour ça que j'aime le théâtre, c'est aussi tellement fragile, c'est présent et c'est détruit juste à la fin. Il faut garder la mémoire, mais il y a ces strates de mémoires qui s'accumulent, et je suis constituée aussi des spectacles que j'ai vus et qui étaient très fort.

---

<sup>654</sup> Pour certains spectateurs dont le choix des spectacles se fait par rapport à une pièce précise, le fait de voir différentes représentations de cette même pièce constitue la motivation principale car ils éprouvent une satisfaction toute particulière à pouvoir dresser des comparaisons entre les différentes versions.

<sup>655</sup> HERVIEU-LÉGER, D., *La religion pour mémoire*, op. cit., p. 155.

L'auteur, dans une tentative de définition de la religion, s'appuie sur des observations empiriques de communautés nouvelles de terrain chrétien pour interroger le lien entre « l'expression émotionnelle du vécu religieux subjectif », le sacré, correspondant aux tendances culturelles d'une modernité centrée sur le droit de l'individu à la subjectivité et religion. « La 'sacralité' constitue toujours, dans les sociétés modernes, l'une des modalités possibles de l'organisation des significations collectives par rapport auxquelles les individus et les groupes humains donnent leur sens à leur propre existence. Elle s'exprime, pour l'essentiel, dans le caractère absolu ('sacré') conféré à des objets, symboles ou valeurs, qui cristallisent le sentiment de dépendance radicale éprouvée, individuellement et/ou collectivement, dans le contact émotionnel avec la puissance-autre. La 'religion' correspond à un autre dispositif d'organisation des significations, dont l'identification à la lignée croyante constitue le pivot. » HERVIEU-LÉGER, D., *La religion pour mémoire*, Idem, p. 155.

Par l'abondance des références à l'histoire commune des spectateurs et son rapport au temps réel, cette représentation constitue un abrégé de certaines des modalités interactionnelles construites, aux Bouffes du Nord, entre le public et les interprètes. L'histoire commune des spectateurs ne s'élabore pas uniquement autour de spectacles à clef, rappelant des événements antérieurs. Elle agglomère les expériences pour modifier sensiblement la perception d'un noyau conséquent et relativement constant de spectateurs. Ceux-ci ne viennent jamais vierges d'expériences spectaculaires, et chaque spectacle auquel ils participent s'inscrit dans le substrat formé par la précédente expérience. L'alliance entre une proportion assez constante de spectateurs de plus de 55 ans porteurs d'une histoire commune, et un public représentant des âges et des nationalités variés à chacune des représentations des spectacles de Peter Brook, fait que cette histoire commune se mue en mémoire collective dotée d'une forte représentativité. Riches de ces expériences collectives, les spectateurs de longue date éprouvent le sentiment d'être totalement à leur aise au sein de ce théâtre. Ce sentiment s'exprime par la constante référence dans leur discours à l'expression « chez moi ». Dans un tel contexte de partage de ces expériences et d'acceptation de leurs conditions, l'homogénéité sociale assez forte que nous avons dégagée mais aussi l'appartenance des membres du public fidèle à une classe d'âge assez resserrée (entre 60 et 74 ans) renforce la constitution d'une culture spécifique. Celle-ci repose sur l'insertion des expériences vécues au Théâtre des Bouffes du Nord dans un ensemble d'autres expériences théâtrales novatrices qui se sont déroulées dans les années 1950-70 et qui ont marqué l'esprit de ce public. Cette catégorie de public étaye constamment ses narrations de références à des spectacles phares dont ils partagent le vécu en tant que spectateurs. Ce sont les représentations données dans des lieux nouveaux comme le TNP à l'époque de Jean Vilar puis d'Antoine Vitez, la gare d'Orsay pour les spectacles de Jean-Louis Barrault, la Cartoucherie de Vincennes avec le spectacle d'Ariane Mnouchkine *1789*. Des lieux de rassemblement comme le Festival de Nancy (qui a révélé en France des troupes comme le Bread and Puppet Theatre, El Teatro Campesino, mais aussi des metteurs en scène comme Bob Wilson avec *Le regard du sourd* ou Tadeusz Kantor avec *La poule d'eau*).

L'inscription de leur fréquentation du Théâtre des Bouffes du Nord dans le temps est une donnée si forte pour le public fidèle que lorsque celle-ci est trop récente, elle conduit certains nouveaux fidèles à reconstituer une autre forme d'inscription dans l'histoire des Bouffes du Nord. De part son âge, Sébastien Mils (34 ans) ne peut avoir partagé la longue histoire du Théâtre des Bouffes du Nord. Sébastien reconstruit un passé qu'il n'a pas connu en « tissant des liens » entre différents artistes. Ce travail de remise en contexte des événements et

d'insertion des personnes dans un maillage relationnel lui aussi contextualisé trouve une application professionnelle qui concourt à valoriser l'inscription de Sébastien dans des histoires communes qu'il n'a pas directement vécues.

Ce qui joue beaucoup c'est que dans mon travail, je pouvais travailler sur le théâtre. Je suis responsable éditorial sur un site Internet et ce site a des pages culturelles dont j'ai la charge. On ne fait pas de critique d'évènements culturels, mais on en parle. Alors on en parle de manière un peu originale, c'est-à-dire qu'on raconte des histoires relativement courtes et plus ou moins anecdotiques qui sont liées à l'événement. Donc, sur une pièce d'Ibsen on va essayer de trouver des histoires sur Ibsen au moment où il a rédigé cette pièce ou au moment de la première représentation. Des choses comme ça. Donc, moi, ça permis de m'investir sur le théâtre que je ne connaissais pas, de lire énormément, de lire les pièces, des biographies et même maintenant un peu des essais. Tout ça se nourrit, c'est-à-dire que je vais au théâtre, quand je vais au théâtre je commence un peu à préparer ma sortie théâtre en faisant des lectures. Avant, les pièces de théâtre, j'avais tendance à me défausser un peu sur mes collaborateurs parce que le théâtre c'était pas mon truc. Moi, je préférais le cinéma et la littérature. (...) Donc, pour Peter Brook, depuis, j'ai lu ses livres, j'ai écrit des textes à partir des livres, *L'Espace vide*, *Oublier le Temps*. Je n'ai pas lu le précédent, *Points de suspension*. Je me suis monté des dossiers de presse sur tout ce qu'il avait pu faire. J'ai besoin d'avoir toujours un peu de chant historique, de replacer les gens dans leur évolution. Ce qui m'amuse, c'est de retrouver au fil de mes lectures, par rapport à des sujets qui m'intéressent, c'est d'établir des liens, même s'ils sont un petit peu ténu. Par exemple, j'ai un réalisateur que j'affectionne beaucoup, c'est Louis Malle, je sais qu'à un moment, ils ont été en relation pour monter un film de Duras. Louis Malle avait plus ou moins des droits. Et puis, il y a l'aventure de l'Inde. Et puis il y a eu le *Mahabharata*, j'ai vu le film quand j'étais à Nancy. Ça m'a pas laissé un souvenir impérissable. Un film très long qui m'avait surpris dans sa forme parce que justement, je n'avais aucun point de repère par rapport au théâtre. C'était une rencontre avec Peter Brook qui avait tourné court.

Ce travail de remise en contexte par rapport à une tradition théâtrale se fait également chez la partie du public plus jeune constituée d'apprentis comédiens.

La plupart des spectacles n'offrent pas l'incroyable congruence d'éléments nécessaires pour que le public participe de plein pied à une représentation comme la répétition publique de *Ta main dans la mienne*. Outre la récurrence avec laquelle certains interprètes se produisent, il faut que ces derniers manifestent un certain degré de connivence avec le public pour que celui-ci ose modifier la convention qui limite son rôle à une écoute révérencieuse et lui

permette d'intervenir dans le déroulement même d'une interprétation. Ainsi, en plein milieu d'un concert de jazz, un spectateur a demandé directement à l'interprète, auteur-compositeur, quand celui-ci avait composé le morceau qu'il venait de jouer. Le musicien s'est alors arrêté pour répondre avant d'enchaîner sur le morceau qu'il avait prévu de jouer dans la foulée. Il convient de souligner qu'en dépit de cette rupture dans le déroulement classique d'un concert, cette intervention ne porte pas sur l'interprétation de l'œuvre elle-même. L'interpellation du spectateur reste circonscrite à une pause musicale souvent, d'ailleurs, mise à profit par les musiciens pour fournir des informations de contexte en préalable à la restitution de l'œuvre. Ce type d'interaction directe n'en est, toutefois, pas moins rare car d'ordinaire les interprètes restent maîtres du dialogue avec la salle, y compris dans de petits clubs privés où il y a place pour une forme de convivialité entre interprètes et spectateurs<sup>656</sup>. Même placés dans une salle où la proximité avec les interprètes est accrue et où ceux-ci multiplient les signes manifestes à l'intention de spectateurs, le public n'intervient pas pour autant physiquement dans le déroulement de l'action, dans les dialogues et monologues, dans les mouvements des musiciens sur scène. Les conditions qui ont conduit à un tel changement des modalités interactionnelles sont à nouveau multiples. Tout d'abord, l'interprète se produit au moins une fois par an dans cette salle. Ensuite, son public est principalement constitué de fidèles qui connaissent parfaitement ses créations et le suivent dans différents lieux de représentation et qui donc, sans avoir de relations personnelles avec le musicien, ont une parfaite maîtrise de ces représentations publiques et de leur caractère théâtral. En effet, lorsqu'il donne un concert, le musicien occupe l'ensemble de la scène et ne se contente jamais de jouer une succession de morceaux. Se produisant souvent avec un partenaire invité différent, chacun de ces concerts est distinct du précédent à la fois par les œuvres interprétées et par le jeu joué sur scène. Le musicien a pour habitude d'accompagner le dialogue musical entre les deux instruments par une gestuelle appuyée et des mimiques qui donnent l'idée d'un spectacle qui laisse une grande part à l'improvisation. Enfin, comme souvent dans les concerts de jazz ou de rock, l'interprète s'adresse directement à son public bien qu'il ne s'agisse pas d'établir un échange ouvert mais plutôt d'informer les spectateurs des morceaux à venir. Ce sont ces diverses constantes qui,

---

<sup>656</sup> Dans les concerts de rock ou de variété, la convention est que les spectateurs s'adressent verbalement aux interprètes pour réclamer un ou plusieurs morceaux très connus afin qu'ils puissent accompagner les interprètes, voire même chanter à leur place. A condition, toutefois, que ceux-ci leur en donnent la possibilité. Lors du dernier spectacle du groupe les *Têtes Raides*, alors que les interprètes avaient habitué leur public à une chaleur et une convivialité qui amenait les spectateurs à réclamer des chansons qui étaient ensuite reprises et chantées en cœur, le groupe s'est montré très froid et s'est efforcé de briser le contact avec le public en ne satisfaisant à aucune de ses demandes ou en lui laissant croire qu'il allait le faire, puis, soudain, s'arrêtant brutalement. Une grande partie du public s'est alors senti méprisé par les interprètes et à la sortie du spectacle, nombreux sont ceux qui exprimaient leur insatisfaction et désaccord à ce genre de modalité interactionnelle.

associées à un petit espace plus convivial où certains spectateurs sont à très faible distance de l'interprète, peuvent donner le sentiment à un membre du public de ne pas vraiment transgresser les conventions en intervenant dans un spectacle. Sachant, comme nous l'avons vu tout à l'heure, que cela ne porte pas atteinte à l'intégrité de l'œuvre, puisque cette intervention se situe en réalité dans des phases de non interprétation.

En résumé, on peut dire que dans un lieu de spectacle comme le Théâtre des Bouffes du Nord où l'intervention du public n'est pas explicitement revendiquée par la direction artistique comme faisant partie intégrante du fonctionnement des représentations, la proximité spatiale suscitée par les dispositifs fixes, le dialogue virtuel des artistes avec le public et l'usage de conventions plus souples régissant les aires de déplacement des interprètes ne sont pas des éléments qui concourent à créer une participation réelle et directe du public dans l'interprétation de l'œuvre. Si l'absence de délimitation forte entre l'espace des interprètes et l'espace des spectateurs entraîne un rapprochement physique entre interprètes et spectateurs et crée une valorisation de la position de spectateur, elle ne remet pas en question la convention qui fixe le rôle du public à celui de témoin d'un événement artistique. On peut donc conclure que, tout comme l'interpellation des spectateurs par les interprètes, cette proximité ne vise pas à susciter l'intervention des spectateurs dans l'œuvre mais à activer ou réactiver leur attention au spectacle en valorisant le public dans son rôle de témoin concentré.

À côté des représentations publiques où le public est donc actif par sa concentration mais passif par sa participation à l'action scénique, le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. a créé d'autres espaces d'interaction entre le public et certains interprètes. Nous allons essayer de voir, à présent, si les conditions de l'interaction telles qu'elles sont établies dans ces espaces modifient le rôle des spectateurs dans la création de l'œuvre et dans le fonctionnement du théâtre.

## **B. Un « critique autorisé » de l'œuvre**

Pour les créations de ses spectacles, le metteur en scène Peter Brook a mis en place, en collaboration avec l'ancienne directrice administrative du Théâtre des Bouffes du Nord, un système de répétitions publiques et d'avant-premières. Celui-ci perdure aujourd'hui encore et établit qu'à chacun de ces deux types de représentations correspond un public différent. Aux répétitions publiques participe un public dit « vierge » et constitué de jeunes spectateurs ou



public de proches de la troupe, constitué d'amis des comédiens ou des techniciens. Aux avant-premières, participe un public sélectionné de spectateurs fidèles et qui souvent représentent des institutions ou des collectivités. Pour illustrer le premier cas de figure, Julia Bonte, lycéenne de 16 ans, souligne la particularité d'une telle relation dont l'objectif est de solliciter un public peu formé afin de tester la lisibilité de la pièce.

Les Bouffes du Nord, j'ai découvert l'année dernière. En fait, Peter Brook était venu répéter à Montaigne, je me souviens plus pour quel spectacle. C'étaient trois petites séquences. Il était venu répéter une fois à Montaigne. C'était une répétition avancée, c'était surtout pour connaître l'impact. Donc, il y avait eu une conversation, on avait parlé et moi j'étais une des rares à être allée aux Bouffes du Nord après. En fait, ils avaient fait un filage, c'était très abouti en fait. Donc, c'était pas vraiment une répétition, c'était un filage, une représentation privée. Il y avait eu une discussion où on leur disait ce qu'on n'avait pas compris, des choses comme ça. Ils étaient tous restés sur scène. Au départ, Brook avait posé une question. C'était surtout sur ce qu'on avait pas compris. Et donc après, quand je l'avais vu aux Bouffes du Nord, j'avais vu des modifications. Mais je pense qu'il l'avait fait dans plusieurs lycées, ce n'était pas seulement à Montaigne. J'avais jamais vu un autre metteur en scène faire la même chose. Souvent les professeurs invitent les acteurs. 2 fois cette année. On avait vu une pièce en anglais et la professeure avait demandé à un comédien de venir. On a vu aussi à la Villette, *Faust ou la fête électrique* avec notre professeur de philosophie et il a invité le metteur en scène. C'était seulement pour nous aider nous, dans le cadre du cours. Alors que Peter Brook, c'était un travail d'élaboration avant la vraie représentation.

Ce type de relation place les jeunes spectateurs dans une position inédite et valorisante. Ils sont à la fois « critique autorisé »<sup>657</sup> et œil extérieur, position d'ordinaire assumée par le metteur en scène. Une autre élève plus jeune ayant vécu cette expérience, Rachel Valic, souligne que seul le point de vue des élèves était sollicité et que l'avis des professeurs n'était pas recherché, rendant leur position encore plus importante. À cela s'ajoute le fait que la participation à de telles répétitions est toujours suivie pour les élèves de la possibilité

---

<sup>657</sup> Je reprends ici le terme utilisé par Laurent Fleury pour parler de l'inversion de l'ordre ritualisé entre la critique et le public. In FLEURY, L., « Retour sur les origines : le modèle du TNP de Jean Vilar », in DONNAT, O., et TOLILA, P., dir., *Le(s) public(s) de la culture, op. cit.*, p. 123-138. Cette notion peut rejoindre l'idée de « public médiateur » qui recouvre le rôle actif du public dans la prescription culturelle et choisi par Emmanuel Ethis pour décrire le public du festival d'Avignon. In ETHIS, E., « La forme festival à l'œuvre : Avignon ou l'invention d'un 'public médiateur' », DONNAT, O., et TOLILA, P., dir., *Le(s) public(s) de la culture, op. cit.*, p. 181-194.

d'assister à une représentation au théâtre et donc, non seulement de voir les éventuelles évolutions et modifications mais aussi d'éprouver le sentiment d'avoir été privilégiés en ayant pris part à une expérience à laquelle les autres spectateurs n'ont pas eu accès. En raison des modalités sur lesquelles s'instaurent les interactions entre le public et le théâtre, ces spectateurs ne se perçoivent pas comme des publics captifs car le sentiment de prendre part activement au processus de création artistique compense l'absence de choix dans les spectacles. Toutefois, ce rôle est limité dans l'espace et dans le temps. Tout d'abord, ces répétitions ont lieu à la toute fin du processus d'élaboration du spectacle alors que celui-ci est sur le point d'être joué et qu'il ne sera de toutes façons pas remis en question dans ses grandes lignes. Ensuite, les élèves et apprentis comédiens devant lesquels se déroulent ces représentations n'interviennent pas durant la représentation. Un espace est aménagé à la fin de la répétition pour qu'ils puissent exprimer leur point de vue sur la pièce et, de plus, l'initiative de la discussion est totalement dans les mains du metteur en scène qui organise et dirige les débats. Même si les remarques sont prises en compte comme le soulignent les élèves ayant pris part à ce genre d'expérience en pointant les différences observables lors des représentations suivantes, celles-ci répondent à des questions bien ciblées et définies par le metteur en scène. Il importe également de souligner qu'aux yeux des enseignants impliqués dans ce genre d'interaction, l'initiateur de la relation est un partenaire à la fois proche et distant. Les spectateurs adultes pris dans des liens de coopération très étroits avec le théâtre mettent l'accent sur l'absence de contact direct avec Peter Brook. Si des liens personnels existent, ils sont anciens et ne se manifestent pas de façon visible dans la relation. Peter Brook entretient une distance avec le public tout en instaurant des relations privilégiées et en gardant le contrôle de l'interaction.

Géraldine Bayle, 57 ans, enseignante dans un grand lycée parisien : la première fois que j'y suis allée, je me souviens que j'ai trouvé cette salle belle et qu'il y avait le texte de Shakespeare qui s'imposait. Toujours, les gens ont dit que c'était inconfortable, je m'en suis pas rendue compte. J'ai été de plus en plus sensible à toute cette aventure qu'il y a eut avec Brook. Une aventure aussi très impersonnelle. C'est-à-dire que, autant... même quand j'ai croisé Vitez ou d'autres metteur en scène, comme Christian Rist, bon évidemment Eugène Green, c'est un ami... Mais j'ai jamais vraiment eu l'impression qu'il y avait un échange. Avec Peter Brook, c'était des institutions qui se rencontraient mais en même temps, pour les élèves, c'était formidable. Il y avait Vitez et puis il y a eu Brook. Il faudrait peut-être que vous rencontriez A. R. Je pense qu'A. a connu Brook au début des années 70. Moi, je suis arrivée à X en 1978. Elle l'a connu, parce qu'avec un de ses fils, ils ont participé au

spectacle les Iks. Ils étaient très liés à l'Afrique etc. À partir de là, il y a eu des liens privilégiés qui se sont liés entre le lycée Montaigne et les Bouffes du Nord. Grâce à A. R., presque toutes les avant-premières des spectacles de Brook, il les faisait dans les caves du lycée et il aimait le côté, comment dire, austère un peu de cette salle. Ça faisait pas du tout salle de spectacle, c'est inconfortable, tout ça, ça lui plaisait. Et puis, c'est peut-être un peu une illusion, l'impression qu'il avait que c'était un milieu libéral, ouvert à Montaigne. Bon, c'était peut-être une bourgeoisie, mais une bourgeoisie éclairée et que donc il pouvait y avoir un vrai débat. Souvent on voyait 3 fois les spectacles parce qu'il venait les montrer à Montaigne, des fragments. Et puis ensuite, on était invités aux avant-premières. Il y avait Brook qui disait « bonjour Montaigne », et ils disaient « bonjour Peter ». Il y avait un échange tout à fait formidable qui s'est fait comme ça pendant des années. Alors A. R. est âgée maintenant, elle a pris sa retraite elle est assez fatiguée mais, j'ai gardé un lien avec Izabela. Déjà, on est des spectateurs privilégiés. On a continué mais on a une intendance à Montaigne qui est tellement déplorable que, il y a quand même eu encore des spectacles qui ont été présentés dans les caves de Montaigne. C'était complètement... Il aménageait la salle d'une façon qui lui convenait. Pas forcément dans le sens traditionnel. Il y a une petite scène etc. Il mettait d'abord des coussins, des tables derrière et puis il y avait les éclairagistes qui venaient installer tout ça. Et puis, on avait vraiment l'impression de voir, pas une répétition avec des reprises, mais un spectacle en cours qui pouvait être modifié. Et ensuite, il y avait des échanges extrêmement bien conduits. Il voulait pas trop entendre les adultes. Il fallait que les adultes se fassent discrets. C'était surtout lui qui posait les questions. Bon, il est un peu manipulateur, mais il a une telle qualité d'ouverture et faire parler les élèves, c'était quand même assez formidable.

S'ils sont exclus de ce mode d'interaction conçu pour valoriser le jeune public, les spectateurs adultes bénéficient toutefois, également, d'une forme de valorisation de leur statut de public. En ayant accès aux avant-premières, les spectateurs adultes sont aussi érigés au statut de « critique autorisé ». Le sentiment d'occuper un statut privilégié provient alors d'un autre type de relation. Il ne s'agit plus de prendre part à l'élaboration du spectacle mais de participer à la mise en place de la réputation du théâtre. À l'instar des spectateurs du TNP, à l'époque de Jean Vilar, qui voyaient le spectacle avant ou en même temps que la critique institutionnelle, le public des Bouffes du Nord peut non seulement se former un jugement sans passer par la presse mais aussi se substituer à la critique officielle pour propager ses appréciations. Il faut dire que ce sentiment est conforté par le fait que le théâtre ne recourant pas à la publicité pour promouvoir ses spectacles, les spectateurs qui participent aux avant-premières se distinguent donc des autres en ce qu'ils ont eu accès à une information qui n'est pas largement

diffusée et qu'ils ne dépendent pas de la presse pour leur choix de spectacles. Ils sont alors d'autant plus actifs dans la propagation de l'œuvre qu'ils sont souvent représentants de groupes formels ou informels. Outre le bouche-à-oreille pratiqué par les enseignants et les personnes qui agissent pour le compte d'un groupe d'amis, la communication sur le spectacle se fait aussi par l'intermédiaire de publications internes (comme dans le cas d'Alain Caurade au sein de la grande école où il travaille) ou de publications externes (comme les pages culturelles du site Internet au sein duquel Sébastien Mils travaille). Ces spectateurs ne bénéficient pas uniquement de la primeur de la représentation et de l'élaboration de la critique, ils ont aussi la primeur dans la diffusion de celle-ci.

Au Théâtre des Bouffes du Nord, les conditions de l'action spectatrice obéissent donc à des rites d'interaction qui conduisent le spectateur à redéfinir en partie sa relation au spectacle. Dans la partie de la création de l'œuvre que constitue la représentation en public, les spectateurs ne sont pas acteurs de la création mais témoins du déroulement de l'œuvre et leur action reste limitée à un soutien au travail des acteurs sur scène. En effet, valorisé dans sa relation avec le personnel d'accueil et avec les interprètes, le public est placé dans une disposition favorable à l'égard de ces derniers. La présence majoritaire de spectateurs initiés aux conventions de représentation garantit, par ailleurs, un comportement mesuré dans les phases qui ne susciteraient pas l'enthousiasme. Dans les phases de création de l'œuvre qui précèdent les représentations publiques, les modalités interactionnelles qui visent à la participation active du public, ne sont toutefois qu'une ré-attribution aux spectateurs de leur rôle de témoin. En effet, si les jeunes spectateurs se voient déléguer une partie du rôle du metteur en scène, celui « d'œil extérieur », c'est parce que lorsqu'il effectue cette tâche, le metteur en scène se place de fait lui-même dans la position du public et est une sorte de substitut du public. En déléguant à une partie du public, ce travail de vérification de l'intelligibilité de la pièce, on pourrait dire que le metteur en scène ne fait que redonner au public un rôle qui de toutes façon lui appartient. Toutefois, le fait que ceci se fasse avant la diffusion du spectacle à un plus large public et auprès d'enfants et de jeunes adultes qui ne sont d'ordinaire pas consultés, fait que ce public choisi, est réellement un témoin actif. Même si elle est fortement contingentée, la coopération du public à l'élaboration de l'œuvre existe sous des formes qui n'existent pas dans la plupart des grands théâtres parisiens et de la banlieue. On peut donc dire que dans l'ensemble des processus de créations de l'œuvre le rôle assumé par le public du Théâtre des Bouffes du Nord reste conforme au rôle conventionnel de témoin de l'événement spectaculaire mais que la valorisation du public que permettent

certaines modalités d'interaction avec le personnel d'accueil et avec les interprètes le conduisent à redéfinir son intervention et à la percevoir en termes de participation active au spectacle.

Mais le public n'intervient pas uniquement à travers sa présence aux représentations, garante de l'existence éphémère d'une œuvre de spectacle vivant. Par la régularité de leur fréquentation, les spectateurs ont également un rôle à jouer dans la pérennité des salles de spectacle. Les différentes politiques de fidélisation du public ont pour unique fonction d'assurer cette pérennité. Au-delà de la définition de ces politiques, je me propose de décrire à présent la façon dont les spectateurs contribuent à assurer l'existence du Théâtre des Bouffes du Nord.

## **II. Un public agent de la pérennité d'une institution**

Derrière l'engouement évident des spectateurs habitués du Théâtre des Bouffes du Nord on trouve des catégories de spectateurs différenciables selon le rôle qu'ils tiennent dans leur relation à cette salle de spectacle. D'une part, les spectateurs dont l'action en faveur de la pérennité du Théâtre des Bouffes du Nord consiste uniquement en leur fréquentation régulière de la salle. J'appellerai ces spectateurs « les fidèles ». D'autre part, les spectateurs investis d'une mission de conversion à la fréquentation des Bouffes du Nord auprès d'autres publics. Ce sont des personnes qui cherchent à faire venir au Théâtre des Bouffes du Nord des individus pour lesquels la fréquentation de cette salle de théâtre ne faisait partie de leurs pratiques culturelles. Je nommerai ce groupe « les missionnaires » en référence au prosélytisme dont ils font preuve à l'égard des personnes extérieures et à la dévotion qu'ils manifestent à l'égard de l'institution. Bien que, comme dans tout théâtre, il existe une frange régulière de spectateurs qui ne soient ni fidèle ni « missionnaire » et pour qui la fréquentation du Théâtre des Bouffes du Nord est soit extrêmement ponctuelle, soit fortuite, ceux-ci ne seront pas étudiés dans cette partie par absence de données.

## **A. Les fidèles**

Ce groupe est assez éclectique en ce qu'il est composé de personnes appartenant à des catégories sociodémographiques variées. Sur les 19 personnes interrogées, 8 appartenaient à cette catégorie de public fidèle. On trouve tout d'abord le public des élèves de collège et de lycée qui fréquentent les Bouffes du Nord par le biais de l'institution scolaire et qui n'ont pas, pour la plupart fait le choix de venir. C'est un public qui n'a d'existence que lors de la réservation des places et lors des représentations. En effet, les élèves n'existent pas individuellement dans les fichiers spectateurs du théâtre car les réservations sont faites par le biais d'un enseignant. C'est un public captif qui ne peut voir son action spectatrice valorisée au sein du théâtre que si celle-ci s'inscrit dans le cadre de relations spécifiques de la direction artistique avec certains établissements du secondaire. Si l'on peut parler de public fidèle pour les jeunes spectateurs c'est que, bien que les individus ne soient pas des spectateurs réguliers du Théâtre des Bouffes du Nord, les groupes d'élèves se succèdent et assurent par leur présence quantitativement importante la survie de la salle. Toutefois, ce jeune public ne joue aucun rôle dans la diffusion des spectacles auxquels il a assisté. Sauf dans le cas d'élèves apprentis-comédiens, comme Julia Bonte et Rachel Valic, ce public n'est pas prescripteur de spectacles auprès d'autres publics.

À côté de ce jeune public collectivement actif dans l'existence d'un spectacle mais individuellement passif dans la pérennité de la salle, on trouve le public d'initiés que constituent les élèves d'écoles de théâtre et de musique. Bien que pris dans un processus de fréquentation quasi obligée au regard de leur formation, ils ont le choix des lieux et des types de spectacles qu'il vont voir et donc sont libres de ne pas revenir dans une salle. Même si certains d'entre eux sont associés à la création des spectacles de Peter Brook (le metteur en scène organise régulièrement des répétitions au sein de l'école internationale de création théâtrale Jacques Lecoq), ils ne jouent pas de rôle collectif dans la diffusion des spectacles. En revanche, le fait qu'ils appartiennent professionnellement au monde du théâtre et qu'ils proviennent de divers pays du monde constitue un réseau de propagation de la connaissance du travail du metteur en scène auprès des acteurs de leurs pays d'origine. Cela contribue donc à la diffusion à l'étranger de spectacles qui dépendent grandement de leurs tournées hors de France.

Reste le public adulte qui se montre fidèle au Théâtre des Bouffes du Nord et plus spécifiquement aux spectacles de Peter Brook. 7 des personnes interrogées appartenaient à la catégorie des spectateurs adultes et fidèles. Maureen Christian était la seule spectatrice dont la fidélité au Théâtre des Bouffes du Nord n'était pas liée à la programmation théâtrale. En dépit de son enthousiasme communicatif pour la salle et les concerts auxquels elle avait assisté, elle a une pratique solitaire de la fréquentation des concerts et ne cherche pas à attirer d'autres spectateurs aux Bouffes du Nord. Comme pour les autres spectateurs qui fréquentent le théâtre pour les spectacles de Peter Brook, son action dans la pérennité de la salle se mesure à l'ancienneté de sa fidélité. Si, comme Josyane Pernod, ce public peut avoir une fréquentation quasi exclusive, il a le plus souvent, une fréquentation variée de salles de spectacles. Ce sont particulièrement des personnes exerçant ou ayant exercé une profession libérale ou intellectuelle supérieure (comme Erika Ekhart, journaliste indépendante ou Hélène Rodriguez productrice sur une chaîne de radio publique) ou qui ont été cadres supérieurs dans des entreprises privées (comme Josyane Pernod et Marie Chênaie). Ce peuvent être aussi des personnes qui, à l'instar de Lola Giosi, ancienne employée, n'exercent plus de rôle au sein d'une association culturelle et n'ont donc plus de rôle institutionnel auprès d'un autre public. Bien que souvent seul ou accompagné d'une personne, le spectateur fidèle joue un rôle dans la diffusion des spectacles du fait même de la constance de sa présence.

Du point de vue de sa répartition géographique, le public fidèle est principalement parisien (8 spectateurs sur 9) ou réside dans la proche banlieue (92). Les parisiens habitent principalement des quartiers favorisés de la capitale (6<sup>e</sup>, 16<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup> arrondissements).

La question qui se pose alors du point de vue de la carrière des spectateurs est de savoir si la fréquentation assidue du Théâtre des Bouffes du Nord a une incidence sur la fréquentation d'autres lieux de diffusion artistique. L'initiation aux Bouffes du Nord à travers des dispositifs fixes différents, des modalités interactionnelles valorisant le rôle du spectateur dans ses relations aux personnels artistique et d'accueil modifient-elles le point de vue des fidèles à l'égard d'autres lieux de spectacle ?

Nous l'avons vu, les entretiens de mélomanes permettent de souligner la désaffection de certaines autres salles au profit des Bouffes du Nord. La fréquentation du Théâtre des Bouffes du Nord conduit ces mélomanes à restreindre celle d'autres lieux de concerts pour l'écoute d'interprètes spécifiques, voire même, à les abandonner totalement. Les justifications avancées sont avant tout la qualité acoustique et l'aménagement intérieur de la salle qui favorisent les conditions de réception des concerts. Mais ce public souligne aussi le mode

personnalisé par lequel le personnel de location entretient des relations avec lui ainsi que la possibilité de réitérer des expériences positives dans la relation aux interprètes grâce à la récurrence avec laquelle des interprètes déjà appréciés sont programmés. Ainsi, pour écouter le quatuor Prazak, Maureen Christian délaisse L'Orangerie de Sceaux. Pour l'ensemble Accentus, Lionel Gan abandonne l'auditorium du Louvre.

Pour le théâtre en revanche, les dispositifs fixes, la forme d'accueil et de relation entre les spectateurs et le spectacle ne conduisent pas le public des spectacles de Peter Brook à remettre en cause la fréquentation totale de ses lieux habituels de fréquentation. En revanche, les spectateurs modifient les conditions de leur fréquentation. S'ils continuent d'apprécier des spectacles aux antipodes de ceux mis en scène par Peter Brook, à savoir des pièces où les effets scénographiques (décors, musique, éclairage) sont très abondants, et où la démarche est « plus intellectuelle », comme ils disent, la majorité des spectateurs a tendance à sublimer leurs rapports au Théâtre des Bouffes du Nord en termes d'intensité de la relation aux spectacles du metteur en scène et directeur artistique.

À côté de ces spectateurs fidèles au Théâtre des Bouffes du Nord ont trouvé une autre catégorie de public qui cherche à partager la satisfaction que leur procure la fréquentation de cette salle et qui se font les porteurs d'une mission de diffusion des spectacles.

## **B. Les missionnaires**

Les spectateurs franciliens soulignent tous la difficulté de maintenir à Paris et en Ile-de-France une pratique régulière des sorties théâtrales et musicales du fait qu'il soit difficile d'obtenir des places pour certains spectacles et qu'il faille veiller à ce que le coût ne soit pas trop important. En effet, les habitués, même s'ils disent consacrer une part importante et non compressible de leur budget à leurs sorties tiennent compte du prix des places. Les spectateurs interrogés étant majoritairement un public de salles de théâtre publiques et celles-ci fonctionnant avec un système d'abonnement et de tarifs de groupe, certains optent pour des solutions s'inscrivant dans ce schéma. Nombreux sont ceux qui pour pallier les difficultés de réservation ont recours à la mise en place de groupes de spectateurs facilitant l'accès à la location de places. Rares sont les spectateurs qui comme Marie Chênaie et son mari, tous deux aujourd'hui retraités, se présentent régulièrement au guichet des théâtres le soir même de la représentation. Cette pratique requiert une grande disponibilité et implique surtout des moyens financiers que l'ensemble du public de théâtre n'a pas nécessairement. Par ailleurs,



elle correspond aussi à la fréquentation de salles de théâtre privées dans lesquelles la majeure partie du public des Bouffes du Nord ne se rend pas. Nous l'avons vu, il existe une forte proportion du public habitué des Bouffes du Nord qui, comme dans l'ensemble des salles de théâtre publiques, agit en fait au nom d'une institution. Ce public construit sa fréquentation théâtrale autour des sorties qu'il organise pour des élèves. Dans ce cadre-là, ces spectateurs sont spectateurs institutionnels prescripteurs de spectacles à l'égard d'un public captif qui s'il a parfois le choix de ne pas participer à la sortie<sup>658</sup> y est le plus souvent contraint en ce qu'elle s'inscrit pleinement dans un cursus pédagogique. Ce public institutionnel, fait des choix de spectacles et de dates de représentation, assure la réservation des places mais rarement la billetterie car il considère que cela permet au jeune spectateur de s'accoutumer aux relations avec le personnel des théâtres. Il constitue donc un rouage essentiel dans le fonctionnement du théâtre en ce qu'il pourvoit régulièrement à des quantités importantes de spectateurs (environ 30% des pièces du répertoire de théâtre classique). Comme nous l'avons vu, ce schéma de coopération du public enseignant à la bonne marche du théâtre est totalement classique et est favorisé également par l'accueil spécifique et la valorisation dont ces spectateurs font l'objet au sein du Théâtre des Bouffes du Nord. En effet, à partir du moment où il fait état de son statut d'enseignant, tout spectateur est susceptible de faire l'objet de sollicitations. Ainsi, parce qu'on lui aura tout d'abord proposé de faire venir gratuitement des élèves ou des étudiants à des avant-premières de spectacles de Peter Brook, et qu'on le contactera dès qu'un spectacle invité fait l'objet de réservations insuffisantes, le spectateur institutionnel, va activement chercher à renforcer sa fréquentation des Bouffes du Nord. Dans ce système de services rendus, il lui revient toujours de motiver et d'organiser la présence des élèves ainsi que le renouvellement de cette présence.

Ce noyau constant de spectateurs institutionnels prescripteurs de spectacles se retrouve dans bon nombre de théâtres publics du fait des avantages qu'ils proposent à ce genre de groupes. Aux côtés de ce type de public, on relève l'existence de nombreux spectateurs individuels qui agissent également en prescripteurs et organisateurs de sorties mais non dans le cadre d'institutions. Ces spectateurs sont initiateurs et planificateurs informels de sorties théâtrales pour un ensemble d'amis consistant et régulier. On y trouve ainsi des personnes qui, parce que la sortie théâtrale s'inscrit forcément dans une pratique collective, se chargent d'organiser la fréquentation. Dans ce cas, ils prennent en charge à la fois le choix du spectacle, de la date

---

<sup>658</sup> C'est le cas, par exemple des écoles de théâtre où, les jeunes apprentis-comédiens se voient proposer un éventail de spectacles et donc, font eux-mêmes leur choix. Le prescripteur agit dans la constitution de cet éventail et dans l'argumentaire qu'il va construire pour promouvoir le spectacle auprès des étudiants mais ne contraint pas les élèves à ces sorties.

(même s'ils leur arrivent de proposer un choix de dates, tous disent limiter ce choix afin de faciliter la décision de groupes tournant autour d'une dizaine de personnes), de la réservation et parfois même de la billetterie. À la différence du travail effectué par les spectateurs institutionnels, ces démarches ne s'inscrivent pas dès le début dans un système d'échanges de bons procédés. Ces spectateurs ne bénéficient pas de places gratuites et de sollicitations immédiates. En revanche, leur régularité va leur permettre d'instaurer ce genre de relation sur la durée. Cette conception du spectateur de lui-même en prosélyte et en promoteur de l'œuvre est accrue par le sentiment vite développé par le public de se sentir chez lui dans ce théâtre. Le public missionnaire utilise fréquemment l'expression « chez moi » pour qualifier le lieu et le type d'interactions qu'il entretient avec la salle. Ce sentiment repose à la fois sur l'inscription dans le temps des relations entretenues avec ce lieu de spectacle et sur le caractère informel des relations au personnel d'accueil. Ainsi, sur les 10 spectateurs qui ont une action missionnaire pour le Théâtre des Bouffes du Nord, 7 ont entre 55 et 75 ans et connaissent la salle depuis son inauguration en 1974 ou presque<sup>659</sup>. Trois (deux hommes, Alain Caurade et Sébastien Mils et une femme, Jeanne Isaac) sont des missionnaires plus récents qui ont découvert la salle dans les années 90 mais qui se sont reconstruit une mémoire collective liée à la fréquentation de ce lieu en lisant les ouvrages autobiographiques du directeur artistique et les articles publiés sur ses spectacles. Le public missionnaire connaît donc l'historique des spectacles du Théâtre des Bouffes du Nord et plus spécialement celui des pièces de Peter Brook. Il peut ainsi restituer le nom des spectacles et surtout il cite volontiers le nom de certains des acteurs qui se produisent le plus souvent dans les spectacles du directeur artistique. Parmi eux le nom de Soumaoro Kanté est le plus souvent mentionné, juste devant ceux de Raoul Chénabi ou de Shigekuni Honda.

Par ailleurs, ces spectateurs inscrivent leur travail de prescription de la fréquentation de spectacle dans un ensemble de pratiques conviviales qui leur permet de fixer la fréquentation de la salle auprès de personnes parfois non habituées. Ainsi, les retrouvailles au café du théâtre avant ou après la représentation sont très fréquentes. Tout aussi fréquents sont les repas organisés par le spectateur initiateur à son domicile après le spectacle. Ceci s'observe tout particulièrement chez les personnes résidant dans le quartier et spectatrices de théâtre. Il est d'ailleurs intéressant de noter que si les spectateurs de théâtre qui viennent également pour les concerts n'étendent pas leurs pratiques de convivialité théâtrale à la musique. Ainsi Claudie Fraysse, mélomane, organise, comme Monique Fresnay et Nicole Merle spectatrices

---

<sup>659</sup> Il s'agit de 7 femmes : Claudie Fraysse (née en 1944), Marie Charles (1934), Nicole Merle (1940), Bénédicte Jourdain (1935), Marthe Cauchois (1931), Monique Fresnay (1942) et Géraldine Bayle (1947).

de théâtre, des repas à son domicile après les pièces de théâtre. Claudie Fraysse ne reproduit pas ce lien de sociabilité lorsqu'elle se rend aux concerts de musique de chambre qu'elle affectionne et, pour cet aspect de sa fréquentation du Théâtre des Bouffes du Nord, adopte le même comportement que d'autres mélomanes appartenant à la catégorie du public fidèle comme Lionel Gan ou Maureen Christian. Le prosélytisme de ces spectateurs va parfois plus loin et certains, comme Monique Fresnay, utilisent les sorties théâtrales aux Bouffes du Nord comme cadeau pour des amis qu'ils espèrent ainsi convaincre de se rendre plus souvent dans cette salle. Sébastien Mils, quant à lui, convaincu de l'apport majeur que constitue la fréquentation du Théâtre des Bouffes du Nord pour ses amis, a érigé le don du spectacle en élément de l'accomplissement d'une mission.

Mais sinon, c'est vrai que le théâtre, j'ai envie de partager, à la différence du cinéma où vraiment, je peux consommer tout seul. Donc, très rapidement, je suis devenu une sorte de - c'est l'expression de mes amis - « coach culturel ». C'est-à-dire que régulièrement, je leur envoie par mël des propositions de sortie théâtre et j'organise tout. Sans aller jusqu'à constituer des groupes de 10 et des abonnements à l'année et tout ça mais voilà, j'organise ce genre de soirée. Notamment, il y en a eu quelques unes de mémorables aux Bouffes du Nord où on s'est retrouvé, très nombreux pour le *Hamlet*, l'an dernier. J'avais essayé d'aller voir le *Hamlet* en anglais, mais j'avais pas eu de places. C'est d'ailleurs pour ça que je suis rentré dans cette logique un peu de « coaching ». Comme j'avais des informations très tôt parce que j'essaie de me projeter moi un peu dans l'actualité culturelle. Donc, j'avais le programme à l'année et je voyais que deux mois avant il fallait lancer les réservations tout ça... Par exemple, il y avait une autre pièce comme ça, et donc j'essaie d'entraîner un peu du monde. Je choisis, c'est-à-dire que moi je sais ce que je veux aller voir donc ensuite je leur dis : « voilà, je vais aller voir telle chose, si vous êtes intéressés, vous me dites quand. » En général maintenant, parce que j'ai compris, je donne trois dates et ensuite je réserve. Pour le Théâtre des Bouffes du Nord, à la différence d'autres théâtres où en général je prends mes places à la FNAC où je suis adhérent et donc, j'ai une petite réduction... Pour les Bouffes du Nord, j'appelle directement, parce que je sais pas, j'ai le sentiment que j'ai de bonnes places. Je sais pas si c'est vrai ou pas mais, mais à chaque fois, j'ai eu d'excellentes places. C'est vrai que c'est quelque chose à laquelle je suis attentif, je trouve que ça change beaucoup la perception d'une pièce. Au téléphone, j'ai l'impression que quand je dis mon nom maintenant mais, je pense qu'ils ont un fichier, c'est peut-être qu'une illusion, mais j'ai ce sentiment là et il s'avère que j'ai toujours eu de bonnes places. J'aime être en bas, si possible en face et dans les premiers rangs quoi. Parfois, je suis sur le côté mais à la limite du centre donc toujours des bonnes places. Premier, deuxième, troisième rang. Par exemple, j'ai des

amis qui sont pas beaucoup théâtre et beaucoup moins culture que je ne peux l'être donc il y avait un jeu au départ qui était « satisfait ou remboursé ». Donc, je leur faisais pas payer les places si vraiment ils me disaient qu'ils s'étaient ennuyés ou ça leur avait pas plu. Mais, globalement, à la fin, ça devenait un jeu et donc ils me le disaient mais je savais bien que... Par exemple, le *Hamlet*, ça a soulevé l'enthousiasme de tout le monde et d'amis qui eux n'étaient vraiment pas du tout théâtre ou qui avaient l'impression qu'ils allaient s'ennuyer.

Parmi les missionnaires on trouve une forte proportion d'habitants du « quartier ». 6 spectateurs résident dans les 9°, 10°, 18° et dans le 19° arrondissement de Paris. Comme ils le soulignent fréquemment, ils ne se sentent pas seulement « chez eux », dans ce théâtre, ils ont le sentiment qu'il leur appartient. L'expression, c'est mon théâtre, revient dans les discussions comme on dirait, c'est mon boulanger. Pour une frange du public, le Théâtre des Bouffes du Nord est véritablement un théâtre de quartier, dans lequel il leur est facile de se rendre de façon assez informelle parce que non préméditée. La proximité géographique de la salle par rapport à leur lieu de résidence, leur permet en effet de contourner les difficultés de réservation qu'ils rencontrent dans d'autres salles et de pouvoir accéder à un spectacle sans nécessairement avoir organisé cette sortie longtemps à l'avance. Le fait de pouvoir passer au bureau de location du théâtre en allant faire ses courses où en allant travailler facilite la réservation. De plus, elle permet de renforcer les liens avec les personnes travaillant à la location en assurant des interactions directes et plus régulières. Les habitués du quartier entretiennent avec le service de location une forme de convivialité que l'on retrouve dans des types de service de proximité, tels que le boucher, le boulanger etc.

Si ces spectateurs sont devenus d'ardents prosélytes des activités culturelles du Théâtre des Bouffes du Nord c'est aussi qu'ils s'identifient au rôle social joué par ce théâtre. En effet, les personnes qui se retrouvent dans cette catégorie de spectateurs missionnaires prônent toutes une remise en question des clivages en termes de classes sociales et voient la culture, et le théâtre en particulier, comme moyen d'éveil des consciences mais aussi de renversement des statuts professionnels. Cette vision du rôle politique de la culture dans la vie des individus s'assortit d'une forte conscience des inégalités. Ce public ne conçoit pas son rôle en termes de bienfaisance mais en termes d'action de revalorisation. Il est persuadé qu'il faut donner les moyens aux individus d'accéder à de meilleures situations sans agir pour eux. Ils rejettent d'ailleurs ouvertement une vision misérabiliste des personnes en difficulté et ceux qui disent

« on va s'occuper des pauvres »<sup>660</sup>. La totalité de ces spectateurs a un vécu de militant syndical, politique ou d'enseignants<sup>661</sup>. Comme nous l'avons vu plus haut, cette vision du rôle politique du théâtre se traduit par le choix de ne fréquenter que des théâtres publics. La politique des faibles prix pratiqués dans ces salles étant un argument qui ressortit à une politique générale à l'égard de l'accès à la culture valorisée par ce public. Pour ce qui du Théâtre des Bouffes du Nord, bien que les personnes à revenus plus faibles expriment des réserves sur l'absence d'abonnement et l'existence de réductions peu significatives du prix des places, toutes acceptent cette contrainte du fait du statut particulier de théâtre privé mais à programmation « non bourgeoise » de la salle des Bouffes du Nord. En dépit d'une vision très politisée du rôle de la culture, ces spectateurs ne sont pas à la recherche de spectacles politiquement engagés (on ne retrouve pas parmi eux, de spectateurs des spectacles engagés d'Ariane Mnouchkine, par exemple). Ils attendent d'un spectacle qu'il leur apporte « une meilleure connaissance des autres, du monde, et d'eux-mêmes » pour reprendre les mots de Marie Charles mais qui illustrent bien les propos tenus par l'ensemble des missionnaires. C'est pour cela qu'ils sont particulièrement sensibles au côté international des spectacles offerts par Peter Brook. Ils apprécient le fait que le metteur en scène recoure à des acteurs d'origines diverses et en particulier de acteurs ce qui contribue à leur revalorisation. Claudie Fraysse, une spectatrice vivant dans le quartier culturellement mélangé de la Goutte d'Or à Paris nous dit :

J'ai vu *Hamlet* avec ce jeune noir extraordinaire. Eh oui, ça aussi, *Le Cid*, avec des distributions complètement étonnantes. J'ai même des amis qui étaient venus d'Allemagne pour voir *Le Costume*. C'était très impressionnant. C'était la première version. Je trouve que voir un Hamlet noir, ça renouvelle quand même le genre. Dans *Le Cid* aussi. Et puis, après, on oublie, on oublie complètement. C'est ça qui est formidable. J'ai l'air d'insister sur le fait que ces acteurs étaient noirs mais ce que je veux dire, c'est qu'on oublie, après, qu'ils sont noirs. Je trouve que c'est ça qui est fort. C'est ça qui est toujours surprenant. Pour moi, il y a toujours une partie de surprise. Il se passe quelque chose là, mais je ne saurais pas vous dire exactement quoi... qui se passe pas ailleurs.

---

<sup>660</sup> L'expression est utilisée par Marie Charles pour parler de la conception de la municipalité dans laquelle elle a travaillé et qui était à l'opposé de celle qui gouvernait l'association culturelle pour laquelle elle travaillait.

<sup>661</sup> Il est intéressant de souligner que Sébastien Mils, cadre supérieur dans une entreprise privée, et qui est le seul parmi ces spectateurs à n'avoir été militant d'aucun syndicat ou parti politique, enseigne à l'Institut d'Etudes Politiques de Paris en tant que vacataire. Ses cours portent sur l'engagement politique des écrivains et il assortit son enseignement de sorties théâtrales d'illustration. Par ailleurs, il fait une thèse de doctorat sur l'engagement d'écrivains français dans le fascisme de l'entre-deux guerres.

Ce choix esthétique est pour eux significatif d'une vision humaniste qu'ils partagent en ce qu'elle privilégie la qualité intrinsèque des individus (ici, leur professionnalisme en tant qu'acteurs) et non leur apparence. Ce public souligne, d'ailleurs, sa satisfaction à être dépaysé culturellement car il a le sentiment que ces différences lui permettent, comme le dit Nicole Merle, une spectatrice « missionnaire », « de mieux approcher les questions communes à tous les êtres humains ».

Bien qu'elle soit difficile à évaluer (il faudrait, pour chaque spectateur invité à une avant-première, reconstituer les réseaux de diffusion de son jugement auprès d'autres spectateurs) l'action missionnaire de cette catégorie de public est très importante. On peut ainsi estimer qu'une salle de 300 personnes invitées pour une avant-première, toutes susceptibles de convaincre ne serait-ce qu'une dizaine d'autres personnes à venir assister à une représentation représente un apport potentiel de 3 000 personnes, soit 6 représentations d'un même spectacle devant une salle comble.

Si le missionnaire exerce avant tout son prosélytisme par rapport aux spectacles de Peter Brook c'est que, outre la totale maîtrise qu'il a des instruments d'appréciation de l'œuvre elle-même, il a bénéficié, nous l'avons vu, de rites de socialisation aux Bouffes du Nord qui ont conditionné son approche de l'œuvre. Grâce à la valorisation de son statut de spectateur dans la création et la diffusion de l'œuvre, ces rites ont marqué son esprit au point qu'il a redéfini ses interactions avec le spectacle en termes de satisfaction totale.

Lorsque, lors de spectacles autres que ceux de Peter Brook, le public missionnaire retrouve certaines des conditions de l'action spectatrice qu'il a appris à aimer, il peut également mettre son prosélytisme au service de ce type de spectacle. C'est ce que j'appellerai la « contagion spectaculaire ».

Le succès des concerts de musique de chambre et de jazz auprès du public traditionnel des spectacles de Brook en est un exemple. Si seulement 1 personne sur les 10 missionnaires a connu le Théâtre des Bouffes du Nord par l'intermédiaire des concerts de musique classique, et que les 9 autres ont découvert cette salle par le biais du théâtre, la proportion de spectateurs ayant, depuis lors, fréquenté la salle pour d'autres genres de spectacles est très importante. Jeanne Isaac, la mélomane ayant découvert les Bouffes du Nord à travers un spectacle de Peter Brook adoptant les mêmes modalités interactionnelles que les pièces de théâtre de ce metteur en scène, a rapidement construit sa fréquentation personnelle du théâtre autour de la

programmation des spectacles théâtraux de Peter Brook. 6 des spectateurs initiaux de théâtre se rendent aujourd'hui fréquemment à des concerts de musique de chambre ou d'ensembles vocaux. Pour la plupart d'entre eux, la musique classique faisait déjà partie de leurs pratiques culturelles (c'était le cas, on l'a vu pour Bénédicte Jourdain, Monique Fresnay et Marthe Cauchois). Seuls ont changé les lieux de cette pratique. En effet, le Théâtre des Bouffes du Nord est venu s'ajouter aux salles traditionnellement fréquentées (Théâtre du Châtelet, opéras Bastille et Garnier, églises, auditorium du Louvre), car bon nombre de spectateurs soulignent le fait qu'ils connaissaient déjà certains des interprètes qu'ils vont à présent écouter au Théâtre des Bouffes du Nord. Cette « contagion spectaculaire » fait que la composition initiale du public des concerts de musique de chambre est modifiée. Ce changement porte en particulier sur la représentation des catégories d'âge. En effet, ces spectateurs missionnaires appartiennent aux catégories de personnes les plus âgées qui bien que toujours fortement représentées lors des concerts de musique classique deviennent en proportion plus nombreuses que toutes les autres catégories.

Le Théâtre des Bouffes du Nord a su également capter des personnes qui n'avaient pas la fréquentation de salles de concert dans leurs habitudes d'écoute de la musique. La programmation jazz du Théâtre des Bouffes du Nord a toujours attiré un public amateur éclairé. Le renforcement de cette programmation (multiplication des représentations et présence récurrente de certains interprètes tels que Michel Portal ou Bernard Lubat, ont conduit certains spectateurs dont le jazz faisait déjà partie des goûts musicaux, à fréquenter les concerts des Bouffes du Nord alors qu'ils se contentaient, jusque là, d'une approche discographique du jazz. La venue régulière de musiciens de jazz, permet à ce public de donner une autre dimension à une pratique culturelle déjà instituée (c'est le cas de Bénédicte Jourdain et de Jeanne Isaac). Les spectateurs dont la fréquentation de la salle était renforcée par des liens de proximité géographique et amicaux ont ajouté une pratique musicale spécifique à leurs fréquentations de lieux de spectacles. Il est à noter que la contagion spectaculaire dans le sens des mélomanes vers le théâtre est moindre que celle dans le sens des amateurs de théâtre vers la musique. Cela est à rapprocher des données statistiques qui soulignent un plus grand éclectisme des pratiques culturelles chez les amateurs de théâtre que chez les mélomanes.

Aux variables que constituent l'existence préalable d'un intérêt pour une pratique culturelle, la proximité géographique et personnelle avec le Théâtre des Bouffes du Nord et la régularité des programmations comme conditions de fixation de la fréquentation de la salle des Bouffes du Nord, il convient d'ajouter un paramètre d'ordre sociodémographique. En effet, les entretiens permettent de souligner la classe d'âge comme donnée fondamentale de cette

contagion spectaculaire. La frange la plus âgée du public de Théâtre des Bouffes du Nord, développe un goût particulier pour la musique de chambre et la musique baroque. J'ajouterai que cette forme de musique classique relève de modalités interactionnelles proches de celles de certains spectacles où le spectateur se sent directement interpellé par les interprètes. Comme nous l'avons vu plus haut, les concerts de jazz et de musique de chambre permettent à des interprètes, désormais familiarisés avec la salle, de jouer de la proximité physique favorisée par les dispositifs d'aménagement fixes en établissant des liens physiques et verbaux avec les spectateurs. L'ensemble de ces paramètres (âge, dispositifs fixes, comportement des interprètes et du personnel d'accueil du théâtre) concourt à créer auprès du public missionnaire une contagion spectaculaire en diversifiant les pratiques culturelles en un même lieu de fréquentation.



## Conclusion

Aux rites d'interaction solennels imposés dans les autres salles de théâtre à l'italienne qui maintiennent les spectateurs à distance du spectacle et des modalités d'organisation de ce type de théâtre, le Théâtre des Bouffes du Nord substitue des rites qui simulent la participation des spectateurs au déroulement du spectacle et intègrent une partie choisie des spectateurs au fonctionnement de cette salle de spectacle. Ces rites agissent sur la définition que les spectateurs font de leur relation au Théâtre des Bouffes du Nord mais ne modifient qu'en partie leur rôle dans l'organisation du travail. En effet, nous avons vu que dans l'élaboration de l'œuvre artistique (répétition et représentation), la division du travail classique entre artistes et public est inchangée car seul le personnel artistique accomplit réellement des tâches dans la création et l'interprétation de l'œuvre. Le public reste cantonné dans le rôle conventionnel de témoin et de soutien à l'événement artistique. Dans la diffusion des spectacles, en revanche, une partie des spectateurs, les représentants institutionnels ou non de groupes constitués, joue un rôle actif dans la construction de la pratique de fréquentation des Bouffes du Nord et dans la perpétuation de cette pratique. En assurant un approvisionnement constant de jeunes spectateurs, les enseignants contribuent activement à la pérennité de l'activité théâtrale concentrée autour de spectacles du répertoire classique (*Hamlet* de Shakespeare, *Le Misanthrope* de Molière). En amenant régulièrement des groupes de jeunes apprentis-comédiens ou de comédiens amateurs les responsables d'écoles de formation ou d'associations de théâtre amateur contribuent dans une moindre part à la pérennité de ces spectacles et garantissent celle de spectacles conçus autour de textes plus contemporains ou qui à l'origine ne sont pas des supports explicitement dramatiques (*Le Costume* de Can Temba, *Far Away* de Caryl Churchill, *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltès). Quant aux animateurs de groupes amicaux, ils pourvoient à une quantité non négligeable de spectateurs pour l'ensemble des spectacles dramatiques mais aussi, du fait que la valorisation de leur statut de spectateur dans l'organisation du travail leur permette de redéfinir leurs relations à la salle, pour des concerts et des spectacles appartenant à d'autres genres. Bien que moins prégnante parce que plus récente, l'action de ces groupes amicaux sur le plan du renforcement d'un public stable pour les concerts classiques existe néanmoins favorisée par l'application de certains des rites de socialisation au théâtre à la production de concerts.

La force de ces rites de socialisation construits au Théâtre des Bouffes du Nord est d'agir sur une grande variété de conditions qui fixent le cadre des interactions et valorisent le rôle du

spectateur : le dépaysement relatif par les dispositifs fixes, le choix des œuvres et de leurs interprètes, mais aussi la personnalisation des relations entre les personnels d'accueil et artistique et le public. Cet ensemble, allié à la constitution d'une mémoire collective, confère aux spectateurs habitués du Théâtre des Bouffes du Nord, qu'ils soient fidèles ou missionnaires, une identité culturelle commune.

Aujourd'hui, si les structures stables d'organisation de la salle et les modalités d'accueil sont encore pour beaucoup similaires à celles mises en places lors de la réouverture du théâtre en 1974, et si les modes d'interactions offerts aux spectateurs dans les spectacles de Peter Brook existent toujours, une partie des activités connexes qui créaient des liens différents avec le public a disparu. Les fêtes, repas, stages et rencontres organisées par Peter Brook et certains de ses acteurs autour des spectacles qu'il met en scène n'ont plus lieu. Les liens sont maintenus avec une partie du jeune public qui participe aujourd'hui encore à des répétitions sur le mode de celles décrites plus haut (mais plus avec les différentes catégories de publics définies comme défavorisées dans leur accès à la culture : enfants handicapés, détenus). Toutefois, avec la disparition progressive de tranche d'âge ayant vécu ces rites de socialisation et le grand âge du metteur en scène directeur, la mémoire collective du lieu ne peut que s'affaiblir et les modalités d'interactions ne peuvent qu'être redéfinies. L'apport d'un public nouveau au travers des concerts de musique classique renforce ce déplacement vers de nouveaux modes d'interaction qui, s'ils s'inscrivent toujours dans la proximité spatiale entre interprètes et spectateurs ne se construisent pas sur un ensemble de rites visant aussi fortement à la construction d'une identité distinctive. De plus, la musique classique ne bénéficie ni de la possibilité de véhiculer les valeurs humanistes partagées par les spectateurs ni du soutien d'une politique publique qui trouve, pour l'instant, des échos aussi forts dans les milieux enseignants, militants et associatifs.

## **CONCLUSION**

Le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. est une organisation sociale à part entière qui, en dépit, de la revendication de son fondateur et aujourd’hui unique directeur fonctionne non plus comme une structure artisanale mais comme une entreprise artistique. Il constitue le cadre dans lequel différentes catégories de personnes coordonnent leurs activités afin de réaliser le but fixé de produire et diffuser des spectacles. Ce théâtre est porteur d’une esthétique propre qui établit les conditions des actions de chacune des catégories mais ne les détermine pas et fournit un ensemble de symboles définis que les participants utilisent afin d’interpréter leur situation. La pérennité du Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. provient de ce que la plupart des participants ont trouvé dans un jeu entretenu avec les cadres de l’organisation des raisons de maintenir leur participation en ne choisissant pas d’autres alternatives. Bien que les conditions de ce jeu aient changé ces dernières années, il est resté suffisamment profitable pour mobiliser un personnel toujours plus nombreux afin d’assurer un fonctionnement sur une durée croissante et comportant un nombre grandissant de spectacles. Depuis 1974, le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T. est une entreprise toujours plus florissante.

### *L’esthétique du Théâtre des Bouffes du Nord*

Dans les premiers temps de son existence (1876-1952), la spécificité de l’architecture et de l’implantation du Théâtre des Bouffes du Nord ont constitué des caractéristiques majeures de son esthétique. Associées à une structuration du public qui reposait sur la pratique de prix maîtrisés permettant à un public de quartier, composé de membres des classes populaires et de la petite bourgeoisie, de constituer un socle relativement stable, le théâtre a subsisté au prix de multiples directions et d’une programmation de café-concert ou de music-hall, tentant de contrôler des coûts de production que nulle subvention publique ne venait alléger. À partir de sa réouverture en tant que société dirigée par des professionnels intégrés et renommés du monde du spectacle, le lieu devient, grâce au travail théorique et pratique de Peter Brook, le pivot de l’esthétique du Théâtre des Bouffes du Nord fondée sur un rapport spécifique des acteurs, de la scénographie et du public à ce lieu. Cette esthétique s’accompagne d’une politique d’exploitation qui, en pratiquant des prix bas et des animations de quartier, obtient l’appui des politiques publiques qui soutiennent la propagation d’un théâtre « service public » orienté vers de nouveaux spectateurs (classes populaires, enfants scolarisés et non scolarisés, travailleurs de foyers et prisonniers) tout en recourant également au mécénat. Dans son

rapport au lieu, cette esthétique s'est propagée à travers le monde grâce à l'organisation de tournées qui du fait de la notoriété du metteur en scène et de son approche du théâtre ont permis de reproduire le rapport des acteurs, de la scénographie et du public au lieu dans de multiples endroits.

Outre le caractère unique de sa salle, sa configuration en trois-quarts de cercle, son dénuement intérieur et l'isolement de son implantation, le Théâtre des Bouffes du Nord se distingue par une orientation marquée vers la dramaturgie africaine. Bien que l'Afrique ait toujours été présente dès les débuts de l'existence du Centre international de créations théâtrales aux côtés de textes dramatiques occidentaux classiques mais aussi de textes orientaux (*Le Mahabharata, la Conférence des oiseaux*), l'importance de celle-ci n'a fait que croître. Au nombre de spectacles tirés d'oeuvres littéraires ou dramatiques africaines toujours plus nombreux s'est ajoutée une présence accrue d'acteurs d'origine africaine. Cette prégnance de l'Afrique confère une nouvelle spécificité à une salle élisabéthaine évoquant une mosquée et située dans un quartier populaire de Paris en ce qu'elle fait de l'organisation non seulement, un haut lieu de diffusion du théâtre africain mais aussi de reconnaissance des acteurs noirs. L'observation directe de la coexistence de ces acteurs avec le reste des membres de l'organisation n'a pas mis en lumière de comportements qui puissent révéler des frictions entre les deux groupes. Lorsqu'elles se manifestaient celles-ci ressortissaient plutôt de différents générationnels. La cohabitation, parmi tous les groupes d'individus qui composent le Théâtre des Bouffes du Nord – C.I.C.T., de deux générations séparées à la fois par un fort écart d'âge (parfois plus d'une trentaine d'années) et par des expériences professionnelles distinctes est un des traits caractéristiques de cette organisation. Dans une période de changements organisationnels, l'existence de deux générations d'individus, qui trouve son explication dans la pérennité de membres ayant accédé à l'organisation dès sa fondation ou dans les premières années de son développement aux côtés de recrues très récentes, a eu pour conséquence des tensions ayant conduit au licenciement de certaines personnes parmi les anciens employés. Dans les domaines peu affectés par des modifications dans l'organisation du travail, comme le travail de création et de répétition d'un spectacle, les tensions n'ont pas produit le même effet.

L'exploitation des histoires de vie de nombreux membres du personnel du Théâtre des Bouffes du Nord, centrées sur la carrière professionnelle, a, par ailleurs, autorisé la mise en évidence d'une autre spécificité. Pratiquement tous les employés, quel que soit le statut professionnel qu'ils occupent au sein de la hiérarchie interne, ont été recrutés par le biais de l'introduction d'un membre de l'organisation. Celui-ci jouant ainsi le rôle de « tiers

important » dans l'évolution de la carrière du recruté. Même parmi ceux qui n'ont pas été embauchés sur introduction ont dû leur renouvellement au sein de l'organisation à l'action d'un membre détenant un pouvoir d'évaluation et de décision sur le recrutement.

Enfin, la prégnance d'un public majoritairement féminin et émotionnel<sup>662</sup> associée à un personnel convaincu du caractère spirituel du lieu et des activités qui y sont menées renforce l'image d'une entreprise de bien symbolique offrant les conditions de la communion<sup>663</sup> que l'on trouve dans une église.

### ***L'organisation du travail dans un théâtre : faisceaux de tâches et superposition de séries d'actions***

Cette esthétique spécifique s'est accompagnée, pendant de nombreuses années, d'une organisation reposant sur une division forte et classique entre tâches dites « artistiques » et tâches administratives et techniques. En dépit du fonctionnement *a minima* du personnel et d'une définition floue des postes au sein des personnes assurant des tâches administratives ou des tâches techniques, cette scission entre catégories indigènes conventionnelles assimile l'organisation du Théâtre des Bouffes du Nord à celle d'un théâtre ordinaire. Du point de vue de la répartition des tâches entre les dirigeants, le Théâtre des Bouffes du Nord ne diffère pas des autres théâtres. Les tâches de production (financement des spectacles), d'administration (aménagement et entretien du lieu, location de la salle, accueil et vente de spectacles, orientation et responsabilité comptable), ainsi que de gestion du personnel reviennent à des cadres qui n'ont pas d'étiquette artistique et les tâches de mise en scène d'une partie des spectacles, reviennent au seul cadre disposant du statut d'artiste. La direction artistique recouvre, en revanche, un faisceau de tâches que se partagent le directeur artistique et le directeur administratif. Ce faisant, les cadres de l'organisation satisfont à une convention d'organisation perçue, dans le monde du théâtre, comme garante de la pérennité d'une entreprise théâtrale du fait qu'elle repose sur une complémentarité des compétences. Les cadres administratifs sont aidés dans leurs tâches de production, d'administration et de gestion par un personnel de ligne arrière presque uniquement féminin recruté sans véritable expérience préalable des métiers exercés au sein de l'organisation. Parmi ce groupe, la définition floue des postes a permis au personnel le plus ancien d'effectuer un ensemble d'activités variées et sans réelle répartition des tâches par groupe d'acteurs mais plutôt en

---

<sup>662</sup> Le terme est pris, ici, au sens de sujet au mouvement d'un corps collectif et aux réactions affectives

<sup>663</sup> Au sens de réunis dans une même foi et de partager des idées et des sentiments communs.

fonction d'une division par série d'actions. Cette forme d'organisation du travail accompagnée d'une absence de définition hiérarchique des postes a permis à un ensemble de personnes recrutées comme secrétaires et effectuant des tâches de secrétariat d'avoir un statut de « profession intermédiaire », voire de « cadre » sans pour autant exercer de tâches d'encadrement ou de commandement de personnel subalterne. Le changement de direction administrative a contribué à la fixation de positions et à une répartition plus formelle des tâches (séparation des tâches d'administration des tournées et d'administration générales) et à la reconnaissance de statuts favorables pour les secrétaires personnelles de certains responsables ainsi que les chargés de production. L'arrivée de nouveaux employés a eu pour conséquence le départ de personnes n'ayant pas établi de relations étroites avec les membres faisant partie de la nouvelle direction et la mise en place de relations hiérarchiques plus affirmées au sein du groupe. En tant qu'unité de service, le Théâtre des Bouffes du Nord recourt également à un personnel pour entretenir des relations directes avec les spectateurs. Comme dans toute autre unité de service (restaurant, bureau de poste), le personnel de première ligne constitué ici, de caissiers de serveurs et de placeurs, a pour tâche principale de gérer un flot de clientèle afin que celle-ci puisse bénéficier d'un service.

Le metteur en scène travaille quant à lui en coopération directe avec le groupe des acteurs et du personnel de renfort. La catégorie des acteurs est composée de deux ensembles. D'une part, un groupe d'anciens acteurs appelés « disciples » en raison de leur redéfinition du travail théâtral en termes ésotériques et de la relation d'élève à maître qu'ils entretiennent avec le metteur en scène Peter Brook. L'esthétique des Bouffes du Nord présente pour eux de nombreux symboles du religieux et leur attachement au lieu et au metteur en scène agit sur leur mobilité professionnelle. Dans le secteur du théâtre, ils restreignent leur participation en tant qu'acteurs aux spectacles de Peter Brook, ne connaissant de mobilité verticale qu'au travers d'autres métiers (adaptateur ou/et metteur en scène) ou d'autres secteurs (cinéma, opéra). La catégorie des acteurs comprend, d'autre part, un groupe de jeunes comédiens appelé « croyants non pratiquants ». Ayant expérimenté le ravissement de la représentation publique ils sont sensibles à une interprétation en termes spirituels de la relation au public qui renvoie aux notions de philosophie asiatique qui leur sont transmises dans les formations et qui parlent de circulation de flux d'énergie mais n'entretiennent pas de relation de disciple à maître avec Peter Brook. En effet, au travers d'une formation technique et physique ainsi que de l'acquisition d'un grand nombre de conventions grâce à un travail auprès de multiples employeurs, ceux-ci ont acquis une autonomie dans leur relation au metteur en scène tout en ne remettant pas en question le pouvoir décisionnel de ce dernier. Ils font également preuve

d'une grande mobilité professionnelle. En dépit d'une tentative de reconstitution du travail et de la répartition des tâches au travers d'éléments recueillis par entretien, le travail des acteurs en répétition et les relations entretenues alors avec le metteur en scène restent mystérieux. L'absence d'observation directe et participante rend peu palpable et assez schématique le type d'interactions et la division du travail en répétition, y compris avec le personnel de renfort. Celui-ci est en effectif réduit et, parce qu'il est entré dans l'organisation sans grande expérience professionnelle dans le monde du théâtre, a vu celle-ci modelée par le travail aux Bouffes du Nord. En intégrant les conventions d'organisations que constituent la polyvalence et la soumission au metteur en scène, ces membres se sont placés dans la position rare sur un marché du travail à risque de pouvoir garantir la continuité de leur emploi au sein d'une seule et même structure ainsi que de ne pas être perçus comme un personnel interchangeable. En revanche, l'extension du faisceau de tâches qu'implique cette polyvalence a extrait les membres du personnel de renfort de l'accès à un marché du travail concurrentiel qui privilégie la spécialisation. Par ailleurs, ceux-ci ont un pouvoir de décision restreint en matière de travail artistique puisqu'ils ne peuvent mettre à profit les répétitions pour modifier les conventions esthétiques. En ne pouvant prétendre à un statut d'artiste, le personnel de renfort du Théâtre des Bouffes du Nord ne peut obtenir le statut prisé qui leur permettrait d'accéder à une embauche dans d'autres structures théâtrales. Ils n'ont de fait pas accès à la forme de consécration suprême dans la hiérarchie des postes auxquels peuvent prétendre les techniciens du monde du spectacle et que constitue le statut d'artiste.

Enfin, en dépit de l'instauration de rites d'interaction différents entre le public et le lieu lors des représentations (absence de formalisme, proximité spatiale des spectateurs par rapport aux acteurs) la place que celui-ci occupe conventionnellement dans l'élaboration de l'œuvre artistique (répétition et représentation) est inchangée. En effet, la division du travail classique entre artistes et public ne se trouve pas modifiée car seul le personnel artistique accompli réellement les tâches d'interprétation (jeu) de l'œuvre. Le public reste cantonné dans le rôle traditionnel de témoin de et de soutien à l'événement artistique. Dans la diffusion des spectacles, en revanche, et comme dans les théâtres publics, une partie des spectateurs, les représentants institutionnels ou non de groupes constitués, joue un rôle actif dans la construction de la pratique de fréquentation des Bouffes du Nord et dans la perpétuation de cette pratique.



### *Le concept d'implication et la valorisation de statut*

L'examen de l'ensemble des groupes professionnels, de leurs activités et des modalités de leur coopération au fonctionnement du Théâtre des Bouffes du Nord n'a pas seulement permis de voir ce théâtre comme une véritable organisation, il a aussi autorisé une meilleure appréhension de la notion d'implication dans le travail. Sur la base de la définition dégagée par Howard Becker, l'observation directe des tâches, le recueil des points de vue ainsi que la mise en perspective avec des histoires de vie, permettant de saisir les changements de statuts connus par les différents membres de l'organisation tout au long de leur expérience professionnelle, ont fait ressortir la prégnance du concept de statut (valorisation, revalorisation et dévalorisation) dans le développement ou la cessation de l'implication dans le travail. En effet, l'organisation a permis à la plus grande partie de ses participants (cadres, personnel de ligne arrière, acteurs, personnel de renfort, personnel de première ligne et public) de développer des enjeux secondaires centrés autour de la valorisation de leur statut qui les ont amenés à rejeter toute autre alternative et ainsi à prolonger leur implication dans le fonctionnement de l'organisation. Celle-ci a donné les moyens aux différents groupes de s'engager dans un jeu qui, tout en permettant à chacun de développer des « enjeux secondaires » a autorisé le maintien d'un « ensemble d'activités compatibles » de sorte que les participants puissent continuer à consentir à la réalisation de l'objectif commun qui est de produire et réaliser des spectacles. Ces enjeux autorisant la valorisation de statut peuvent être de deux ordres, soit économiques, soit sociaux.

La valorisation économique concerne l'ensemble des métiers de bas statut qui en travaillant aux Bouffes du Nord obtiennent des rémunérations plus satisfaisantes que dans la plupart des entreprises, que ce soit au sein du monde du théâtre ou en-dehors. Ainsi, aux Bouffes du Nord, le caractère précaire de l'emploi saisonnier était en partie compensé par le fait que la rémunération horaire y était plus élevée que dans la plupart des théâtres et qu'à cela s'ajoutaient l'existence de primes ainsi que, pour les placeurs, l'aspect ludique et lucratif que pouvait représenter la pratique officieuse des pourboires. Elle concerne également les métiers de statut plus élevé comme les acteurs et les cadres de l'organisation qui disposent de hauts salaires (ainsi que de défraiements conséquents pour le personnel en tournée).

Mais bien plus que la valorisation économique, le Théâtre des Bouffes du Nord offre une valorisation du statut social de ses membres. Ceci est principalement dû au succès constant auprès du public des créations du metteur en scène Peter Brook. Quelle que soit leur place

dans l'entreprise, les participants tirent parti des réussites des spectacles de Peter Brook. En effet, ils bénéficient à la fois de la satisfaction que manifeste le public avant, durant et après la représentation, de la fréquentation de personnes réputées et des avantages d'une relation de service qui s'établit en leur faveur. Ceux qui en tirent le plus parti sont ceux qui travaillent directement sur les spectacles (producteur, acteurs, personnel de renfort et chargés de diffusion) et sur lesquels rejaillit directement une renommée qui outre un confort matériel et une perspective de mobilité ascendante dans une autre entreprise, leur offre une valorisation immédiate même si elle n'est pas toujours associée à une notoriété individuelle. C'est tout particulièrement le cas pour les acteurs noirs qui, par leur participation à un spectacle de Peter Brook peuvent sortir d'emplois marqués par le « trait principal de détermination de statut » que constitue leur couleur de peau et ainsi obtenir la même licence que les acteurs blancs.

L'autonomie de gestion des caissiers dans la répartition des spectateurs en salle et leur possibilité d'intervention sur la régulation des flux de spectateurs en regard de la programmation leur permet de rééquilibrer une situation de service dissymétrique qui revalorise leur statut professionnel. L'absence de marques extérieure d'un statut subalterne (comme un uniforme), la définition floue des tâches et la proximité relationnelle avec certains membres du groupe des acteurs ont, par ailleurs, permis à certains membres du personnel de première ligne de valoriser une étiquette artistique (celle de comédien) qui leur permet de bénéficier d'une position statutaire plus avantageuse dans leur relation de prestataire d'un service pourtant identique à celui fourni dans les autres théâtres. De leur côté, les spectateurs redéfinissent leur relation à l'institution théâtrale et au spectacle en termes de valorisation des statuts individuels grâce à des rites qui simulent la participation du public au déroulement du spectacle et intègrent une partie choisie des spectateurs au fonctionnement de cette salle de spectacle. Enfin, tous mes membres de cette organisation ont longtemps bénéficié de l'association du Théâtre des Bouffes du Nord à la notion de « théâtre service public » garante d'une éthique non commerciale qui fut longtemps valorisée par les politiques publiques, les membres les plus influents du monde du théâtre français et le public. Une autre partie des enjeux annexes développés par certains membres de l'organisation repose sur la valorisation de leur statut social au travers d'une recherche spirituelle qui leur permette d'obtenir, même sans publicité, l'aura d'une démarche dénuée de valeur mercantile. Le metteur en scène et directeur est le premier à avoir développé cet enjeu et à avoir pu en retirer une valorisation de son statut social. Il peut, aujourd'hui, bénéficier du statut de « sage » qui lui confère une grande autorité morale. Autorité que le métier de metteur en scène ne peut seul lui apporter. Il en est de même pour les « disciples » qui bénéficient d'une aura de légitimité éthique auprès

du public qui peut se reconnaître dans au moins une des valeurs que sont l'œcuménisme et l'humanisme et qui se trouvent présentes dans les spectacles auxquels ils participent. Le public retire, lui aussi une certaine valorisation à participer à des spectacles qu'il définit comme étant « au-delà du théâtre » et qui leur donne le sentiment que leur pratique culturelle n'est ni un simple divertissement ni un acte politique. Par ailleurs, parce qu'elle crée des liens de coopération forts et durables au sein du C.I.C.T., la redéfinition spirituelle de la relation entre acteur et metteur en scène permet le parrainage des disciples qui en manifestent le désir et qui font preuve des capacités nécessaires pour accéder à des fonctions professionnelles plus valorisées telles que celles d'adaptateur ou de metteur en scène. Pour le personnel de ligne arrière qui a également développé un enjeu de valorisation de statut par la recherche spirituelle ou la relation personnalisée avec les cadres de l'organisation, la reconnaissance n'est pas sociale mais plutôt individuelle au travers de la relation quasi familiale avec le metteur en scène. Même si tous les membres de l'organisation n'ont pas développé une recherche spirituelle qui leur permette de valoriser leur statut social, et si l'organisation ne peut donc s'apparenter à une secte, la dimension spirituelle attachée au travail de création des spectacles de Brook, et renforcée par le secret autour des répétitions, ainsi que celle du service offert est une caractéristique majeure du Théâtre des Bouffes du Nord.

Aujourd'hui, si les structures stables de la salle et les modalités d'accueil sont encore pour beaucoup similaires à celles mises en place lors de la réouverture du théâtre en 1974, et si les modes d'interactions offerts aux spectateurs dans les spectacles de Peter Brook existent toujours, une partie des éléments qui ont constitué l'esthétique initiale des Bouffes du Nord ont disparu. Les prix ont été revalorisés et s'il existe encore une catégorie de prix bas (8 €) permettant l'accès à un public peu argenté, la fréquentation du Théâtre des Bouffes du Nord est devenue une pratique plus onéreuse. L'augmentation du volume du personnel qui a suivi la croissance quantitative de la programmation s'est accompagnée d'une hiérarchisation plus poussée des services administratifs qui a augmenté la distance entre les cadres et les agents subalternes. Les spectacles de Peter Brook connus pour leur simplicité en raison d'une mise en scène dépouillée requérant peu d'acteurs, d'accessoires et de personnel de renfort sont devenus des spectacles chers en raison des conditions de création et de confort de la troupe imposés par la direction du théâtre. Bien que leur exportation continue de rapporter des bénéfices financiers substantiels à l'organisation, elle ne s'accompagne plus d'un travail de découverte et d'aménagement de nouveaux lieux. Avec la disparition progressive d'un public ayant vécu des rites de socialisation spécifiques, le grand âge du metteur en scène et directeur

artistique et d'une partie de ses acteurs, la mémoire collective du lieu ne peut que s'affaiblir et les modalités d'interactions ne peuvent qu'être redéfinies. L'apport d'un public nouveau au travers des concerts de musique classique renforce ce déplacement vers d'autres modes d'interaction qui, s'ils s'inscrivent toujours dans la proximité spatiale entre interprètes et spectateurs ne se construisent pas sur un ensemble de rites visant aussi fortement à la construction d'une identité distinctive. De plus, la musique classique ne bénéficie ni de la possibilité de véhiculer les valeurs humanistes partagées par les spectateurs de théâtre ni du soutien d'une politique publique qui trouve, pour l'instant, des échos aussi forts dans les milieux enseignants, militants et associatifs.

La fermeture prolongée du théâtre pour travaux signifie un fonctionnement *a minima* de l'organisation recentré sur la création d'un spectacle de Peter Brook et l'absence de programmation pour la saison 2005-2006. Cela se traduit par le licenciement économique de près d'un tiers du personnel, qui, en dehors d'un membre du personnel de ligne arrière n'affecte que le groupe du personnel de première ligne (soit 16 personnes) et par l'exclusion de la catégorie « public » du fonctionnement de l'organisation. On peut voir dans la concomitance entre le départ de Stéphane Lissner et le repli sur le travail de création théâtrale autour d'un spectacle du metteur en scène Peter Brook, devenu seul directeur et actionnaire, une volonté de redéfinir une politique de gestion qui avait accordé une place croissante aux coproductions musicales, à la pratique de prix plus élevés, rallongeant la saison de programmation et redéfinissant l'esthétique des Bouffes du Nord que décriaient bon nombre des plus anciens participants au motif que cela « ne correspond pas à l'esprit des Bouffes ». Un « esprit » qui s'est constitué sur près de 130 ans. On peut aussi y voir la nécessité pour une organisation de continuer à fonctionner, même de façon très réduite, afin de ne pas disparaître.

### ***Approche interactionniste et travail artistique***

L'observation directe a permis une description fine de l'organisation du travail dans un lieu de production et de diffusion artistique. Elle a autorisé bien souvent le dépassement de l'analyse en termes de division des tâches et fait ressortir l'existence d'un ensemble d'actions dépendant de faisceaux de tâches souvent organisés sous la forme de séries d'actions isolées et superposées plutôt que coordonnées. Celles-ci sont pourtant fréquemment simultanées. Il

en est ainsi des activités de production, d'administration, de gestion, de mise en scène, de répétition de scènes, de fabrication d'accessoires, de location et de restauration ou encore des tâches de location, de placement et de restauration mais aussi de celles d'interprétation et de restauration et de location. On voit ainsi une variété de personnes engagées dans la production et la diffusion d'un objet et service — une pièce de théâtre — dont la définition conventionnelle fait de lui un art. Pourtant, le détail des tâches effectuées aux Bouffes du Nord et la description de leur agencement offrent souvent la vision à l'observateur qu'il se trouve en présence d'une entreprise de bien ou de service ordinaire. Le portrait que le chercheur est amené à dresser des métiers exercés lui donne le sentiment qu'il se trouve devant des groupes professionnels forts éloignés du monde du théâtre (comme les métiers de menuisier, de voyageur, de guichetier ou « d'équipier » de *fast-food*). Seules la présence d'acteurs et les tâches d'interprétation de rôles qu'ils accomplissent devant un public réuni pour l'occasion nous assurent que nous sommes bien en présence d'un théâtre. Le portrait ainsi dégagé de l'organisation d'un théâtre par le biais de l'observation directe des tâches, du recueil des histoires de vies des participants et de leurs points de vue sur les situations d'interaction met en exergue le fait qu'une activité artistique comme le théâtre puisse être étudiée précisément sans que, comme l'a dit Howard Becker à propos de la déviance « des forces mystérieuses soient invoquées »<sup>664</sup> pour expliquer le « drame social » du théâtre. Cette étude a montré qu'il était possible d'examiner une activité artistique en détail et sans faire d'exception sur les enquêtés au regard d'un quelconque statut. La perception de l'art dramatique en tant qu'action collective met en lumière non seulement les différentes activités des uns par rapport aux autres, les limites et chevauchements de tâches au sein de faisceaux distincts, mais elle fait également ressortir le pouvoir d'imposition d'une définition du travail artistique dont disposent certains participants à l'organisation. En dépit de conditions d'étude limitées n'ayant pas permis de détailler et d'analyser le travail du metteur en scène, des acteurs et du personnel de renfort en répétition, la manière dont les individus perçoivent leur rôle et leur évolution au sein de l'organisation associé à l'analyse de leur mobilité professionnelle individuelle pointe la prégnance de ces définitions et le rôle-clef du metteur en scène dans la définition de l'art. Qu'en est-il du détail des tâches (gestes, propos, mouvements), des limites de compétence, des chevauchements, des modalités de prescription, de délégation ou de dénégarion d'une tâche entre acteurs et metteur en scène? Seule la levée de l'interdiction d'accès à cette partie du travail eût permis une analyse approfondie de la manière dont les

---

<sup>664</sup> D'après BECKER, H., *Outsiders, op. cit.*, p. 232.

situations, les actions et les personnes sont définies dans cette phase centrale du travail de production d'un spectacle. On peut, cependant, dire, que le secret construit autour de cette activité renforce le pouvoir de définition du travail effectué par le metteur en scène et les acteurs en répétition en ce qu'il confère à des tâches traditionnellement considérées comme artistiques une aura éthique du fait du caractère religieux qui lui est assimilé. Caractère lui-même sublimé dans la dimension religieuse conférée à la relation avec le public. L'étude des interactions en répétition eut sans doute permis de complexifier l'appréhension du travail d'acteur rendue possible par les contraintes (statut, carrière) qui pèsent sur la manière dont les « disciples » et les « croyants non pratiquants » effectuent les tâches. Elle eut autorisé une mise en lumière de la technicité des tâches et un parallèle avec d'autres métiers. Enfin, grâce à l'observation, la forme et le moment des interventions du metteur en scène et de son assistante dans le travail des acteurs eurent pu être décrits et auraient ainsi perdu de leur mystère. De même que l'approche interactionniste a permis à Howard Becker de montrer que la déviance était un phénomène complexe, elle permet de revenir sur le sens de l'art, de ne pas se satisfaire de ce qui est généralement considéré comme art ou non art pour définir le travail effectué au sein d'un théâtre et d'avoir une vue plus large sur le travail artistique. Elle autorise également la mise en exergue de la relation de statut dans les interactions professionnelles à un niveau qui dépasse celui des interactions dans le cadre des tâches effectuées et concerne l'implication dans le travail. Le statut constituant un élément clef de l'appréhension des ressorts d'implication.

La question de l'art comme phénomène social peut être grandement enrichie par l'examen détaillé d'autres théâtres permettant ainsi d'avoir une vue à la fois plus complexe et plus claire des tâches effectuées par un ensemble de personnes dont le travail n'avait, jusque-là, pas été étudié en étant observé directement. L'étude de l'ensemble des métiers exercés au sein du monde du spectacle reste encore à faire. Outre la meilleure appréhension des tâches et de leur modalité de répartition, celle-ci permettra d'éclairer les modalités de passage ou de non passage au statut d'artiste. Enfin, la sortie du cadre d'une activité éminemment collective comme le théâtre et l'examen d'activités apparemment plus isolées, comme la peinture ou la photographie, par la prise en compte de l'ensemble de leurs participants, le détail des tâches effectuées, des interactions entre participants et de leurs histoires de vie élargira notre vision de l'art et sa perception dans la société contemporaine.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### *Ouvrages et articles scientifiques*

- ANDERSON, E., *StreetWise : Race, Class, and Change in an Urban Community*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1990, 276 p.
- « The Social Situation of the Black Executive : Black and White Identities in the Corporate World », *The Cultural Territories of Race*, Ed. LAMONT, M., The University of Chicago Press, Chicago, 1999, pp. 3-29, 413 p.
- ABIRACHED, R., « Des premières semailles aux premières réalisations, Les précurseurs : Jacques Copeau et sa famille », *La décentralisation théâtrale, 1. Le Premier âge (1945-1958)*, ABIRACHED, R., dir., Cahier de l'Anrat n°5, Actes Sud Papiers, Arles, avril 1992, pp. 15-21.
- « Paysage d'après tempête », *La décentralisation théâtrale, 2. Les années Malraux (1959-1968)*, ABIRACHED, R., dir., Cahier de l'Anrat N° 6, Actes Sud Papiers, Arles janvier 1993, pp. 13-19.
- ARISTOTE, *Poétique*, Gallimard, Paris, 1990, p. 94, 163p.
- BANU, G., « Peter Brook : un anglais à Paris », *La décentralisation théâtrale, 4. Le temps des incertitudes*, ABIRACHED, R., dir., Cahiers de l'Anrat, n°9, Actes Sud, 1995, pp. 101-109.
- Peter Brook, de Timon d'Athènes à Hamlet*, Flammarion, Paris, Nouvelle édition mise à jour, 2001 (1991), 337 p.
- BEAUD, S., WEBER, F., *Guide de l'enquête de terrain*, Éd. La Découverte, Paris, 2003, 356 p.
- BEAULIEU, H., *Les théâtres du Boulevard du Crime*, Daragon, 1905.
- BECKER, S., H., CARPER, J., « The Development of Identification with an Occupation », *American journal of Sociology*, LXI (January, 1956), pp. 289-98.
- BECKER, H., S., STRAUSS, A., L., « Careers, Personality and Adult Socialization », *The American journal of Sociology*, November 1956, Vol. LXII, N°3, pp. 253-263.
- BECKER, H., S., « Notes on the Concept of Commitment », *The American Journal of Sociology*, July 1960, pp. 32-40.
- *Sociological Work*, Transaction Books, New Brunswick, N.J., 1977 (1970), 358 p.
- *Outsiders, Études de sociologie de la déviance*, Éd. A.-M. Métaillé, Paris 1985 [1963], 247 p.
- *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988 [1982], 373 p., p. 58.



- *Les ficelles du métier*, Éd. La Découverte, Paris, 2002 (1998), 252 p.
- BECKER, H., S., MCCALL, M., M., MORRIS, L., V., « Theatres and Communities : Three Scenes », *Social Problems*, vol. 36, N° 2, April 1989, pp. 93-116.
- BENSE FERREIRA ALVES, C., *Revels with a Cause*, ou la dynamique d'une compagnie théâtrale. Mémoire de DEA sous la direction d'Henri PERETZ, Paris, 1998, 119 p.
- BIGUS, O., « The Milkman and His Customer : A Cultivated Relationship », *Urban Life and Culture*, vol. 1, n°2 (juillet 1972), pp. 131-165.
- BIZEUL, D., « Le récit des conditions d'enquête : exploiter l'information en connaissance de cause », *Revue française de sociologie*, 1998, 39 (4), pp. 766-769.  
*Avec ceux du FN, un sociologue au Front National*, Éd. La découverte, Paris, 2003, 295 p.
- BLUMER, H., *Symbolic Interactionism, Perspective and Method*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1998 (1969), 208 p.  
« Social Problems as Collective Behavior », *Social Problems*, Vol. 18, 1971, pp. 298-306.
- BOUFFARTIGUE, P., PENDARIÈS, J.-R., « Formes particulières d'emploi et gestion de la main-d'œuvre féminine peu qualifiée : le cas des caissières d'un hypermarché », *Sociologie du travail*, vol. 38, 1994, pp. 337-359.
- BOURDIEU, P., DARBEL, A., *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Éd. de Minuit, Paris, 1969, 251 p.
- BRAJOT, Guy, « La politique théâtrale de l'Etat de 1959 à 1968 », *La décentralisation théâtrale, Les années Malraux (1959-1968)*, ABIRACHED, R., dir., Cahier de l'Anrat, éd. Actes Sud Papier, avril 1992, pp. 65-77.
- BRECOURT-VILLARS, C., *Yvette Guilbert*, Plon, Paris, 1988, 366 p.
- BROCHIER, C. « Des jeunes corvéables. L'organisation du travail et la gestion du personnel dans un fast-food », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 138, juin 2001, pp. 73-86.
- « Étudier l'activité des agents subalternes d'une organisation, Travail et statut des manœuvres du bâtiment au Brésil », *Journal des anthropologues*, N°85-86, 2001, pp. 29-47.
- « L'apprentissage 'sur le tas' dans les chantiers brésiliens », *Genèses*, 56, septembre 2004, pp. 97-116
- BURAWOY, M., *Manufacturing Consent, Changes in the labor Process under Monopoly*

- Capitalism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1982 (1979), 267 p.
- BURT, R., S., « Le capital social, les trous structureaux et l'entrepreneur », *Revue française de sociologie*, XXXVI, 1995, pp. 599-628.
- CASES, C. MISSÈGUE, N., « Une forte segmentation des emplois dans les activités de service », *Économie et Statistique*, n°344, 2001-4, pp. 81-108.
- CHENU, A. « Les ouvriers et leurs carrières : enracinements et mobilités » *Sociétés Contemporaines*, 1993, n° 14/15, pp.
- CIBOIS, P., « Comprendre les publics du théâtre : l'exemple des abonnés d'une scène nationale » in, *Le(s) public(s) de la culture*, Dir. O. Donnat et P. Tolila, Presses universitaires de Sciences Po., Paris, 2003, vol. II (cédérom), pp. 169-174.
- COCHIN, Ch., N., *Essai sur la conception des théâtres*, Paris, 1765.
- COPFERMANN, E., « La décentralisation », *Le théâtre en France*, De JOMARON, dir., Armand Colin Éditeur, Paris, 1992, pp. 901-913.
- CORVIN, M., « Le Boulevard en question », dir. De JOMARON, J., *Le Théâtre en France*, Encyclopédies d'aujourd'hui, A. Colin, Paris, p. 850.
- CRESSEY, P., G., *The Taxi Dance Hall, A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life*, Greenwood Press, New York, 1968 (1932), 300 p.
- CROZIER, M., FRIEDBERG, E., *L'acteur et le système, les contraintes de l'action collective*, Éd. du Seuil, Points politique, 1981 (1977), 500 p.
- DAVIE, G., *La Religion des Britanniques de 1945 à nos jours*, Labor et Fides, Genève, 1996 (1994), 266 p.
- DAVIS, F., « The Cabdriver and His Fare : Facets of a Fleeting Relationship », *American Journal of Sociology*, vol. 65, 1959, pp. 158-165..
- DEBAUVAIS, S. « Public et service public au TNP », *La décentralisation théâtrale, Le premier âge (1945-1958)*, Cahiers de l'Anrat N° 5, Actes Sud Papiers, Arles, 1992.
- DEBAUVAIS, R., MENGER, P.-M., VAUCLARE, C., et al. *Le spectacle vivant*, La Documentation française, coll. prospective-emploi, 1997, 442 p.
- De JOMARON, « Un théâtre 'pour le peuple' », *Le théâtre en France*, Encyclopédies d'aujourd'hui, Armand Colin, Paris, 1992, pp. 812-815.
- De JOMARON, J., dir., *Le théâtre en France*, Armand Colin Éditeur, Paris 1992, 1217 p.
- DELATTRE, S., *Les douze heures noires, la nuit à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, L'évolution de l'humanité, Albin Michel, Paris, 674 p.
- DEUTSCHER, I., « The Gatekeeper in Public Housing », in DEUTSCHER, I., THOMPSON,

- E., J., eds. *Among the People : Encounters with the Poor*, New York, Basic Books, 1968, pp. 38-52.
- DEWEY, J., *Art as Experience*, Perigee Books, New York and Berkley, 1980 (1934), 355 p.
- DONNAT, O., dir., *Les pratiques culturelles des Français, Enquête de 1997*, Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation Française, Paris, 1998, 253 p.
- DORT, B., « L'âge de la représentation », *Le Théâtre en France*, De JOMARON, J., dir., Armand Colin Éditeur, Paris 1992, pp. 959-1048.
- DUBOIS, V., *La vie au guichet. Relations administratives et traitement de la misère*. Économica, Paris, 2003, 202 p.
- DUVIGNAUD, J., *Les ombres collectives, sociologie du théâtre*, Presses universitaires de France, Paris, 1973, 592 p.
- *Lieux et non lieux*, Éd. Galilée, Paris, 1977, 153 p.
- *L'acteur*, Éd. Écriture, Paris, 1993 [1965], 286 p.
- ELIADE, M., *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Éd. Payot, Paris, 1976, 3 vol., 1384 p.
- ERTEL, É., IMBERT, A-M., « Quartier », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, CORVIN, M., dir., pp. 1386-1387.
- ERTEL, E., « Grotowski au Récamier », compte rendu de la conférence du 27 avril 1973, in *Travail théâtral*, n°12, Lausanne, La Cité, juillet-septembre 1973, pp. 128-134.
- ÉTHIS, E., « La forme Festival à l'œuvre : Avignon ou l'invention d'un 'public médiateur' », *Le(s) public(s) de la culture*, DONNAT, O., TOLILA, P., dir., Presses universitaires de Sciences Po., Paris, 2003, vol. II (cédérom), pp. 181-196.
- FAULKNER, R., R., *Music on Demand : Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, New Brunswick, N.J., Transaction, 2003 (1983), 281 p
- FAULKNER, R., R., ANDERSON, A., B., « Short-Term Projects and Emergent Careers : Evidence from Hollywood », *American Journal of Sociology*, 1987, n° 92, pp. 872-909.
- FESTINGER, L., RIECKEN, H., SCHACHTER, S., *L'échec d'une prophétie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993 (1956), 252 p.
- FLEURY, L., « Retour sur les origines : le modèle du TNP », *Le(s) public(s) de la culture*, DONNAT, O., TOLILA, P., dir., Presses universitaires de Sciences Po., Paris, 2003, vol. I, pp. 123-138.
- FREIDSON, E., « The Division of Labor as Social Interaction », *Social Problems*, 1976, Vol.

- 23, N° 3, pp. 304-313.
- « Pourquoi l'art ne peut pas être une profession », in *L'Art de la recherche*, dir. MENGER, P.-M., et PASSERON, J.-C., La documentation française, Paris, 1994, pp. 117 – 135.
- GADREY, J., « Les relations de service et l'analyse du travail des agents », *Sociologie du travail*, n°3, 1994, pp. 381-389.
- GIRARD, A., « Le Fonds d'intervention culturelle, un instrument encore mal évalué », in *La décentralisation théâtrale, 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, ABIRACHED, R., dir., Cahiers de l'Anrat n°4, Actes Sud Papiers, Arles, 1995, pp. 150-155.
- GOFFMAN, E., *Asiles, étude sur la condition sociale des malades mentaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1968 (1961), 447 p.
- *La mise en scène de la vie quotidienne*, Éd. de Minuit, Paris, 1973 (1971), vol. I, 251p., vol. II, 371p.
- *Les rites d'interaction*, Éd. de Minuit, Paris, 1974, 230 p.
- *Les moments et leurs hommes*, Éd. du Seuil, Paris, 1988, p. 114, 252 p.
- GOLD, R., « Janitors versus Tenants : A Status-Income Dilemma », *American journal of Sociology*, LVII-5 (March 1952), pp. 486-493.
- GOSSET, A., *Traité de la construction des théâtres*, Librairies polytechnique Baudry et Cie, éditeurs, Paris, 1886, 137 p., 60 pl.
- GOUBERT, G., « Emploi », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. CORVIN, M., Larousse, Paris, 2001, 1894 p., Vol. II. pp. 569-72.
- GOURDON, A.-M., *Théâtre, public, perception*, Éd., du CNRS, Paris, 1982, 246 p.
- GRANET, M., *La religion des Chinois*, Éd. Imago, Paris, 1989, 175 p.
- GRANOVETTER, M., S., « The Strength of Weak Ties », *The American Journal of Sociology*, Vol. 78, Number 6, pp. 1360-1380.
- GRIFF, M., « The Recruitment and Socialization of Artists », *The Sociology of Art and Literature*, dir. ALBRECHT, M., BARNETT, J., H., GRIFF, M., Praeger Publishers, New York, Washington, 1970, pp. 145-158, 752 p.
- GUY, J.-M., *Les publics de théâtre, fréquentation et image du théâtre dans la population française âgée de 15 ans et plus*, enquête de 1987, La Documentation française, Paris, 1988, 238 p.
- « Les publics du spectacle vivant », *Le(s) public(s) de la culture*, DONNAT,

- O., TOLILA, P., dir., Presses universitaires de Sciences Po., Paris, 2003, vol. II (cédérom), pp. 163-168.
- HATZFELD, N., « Des pauses dans le travail à la question de l'intensification, le cas des chaînes de montage à Peugeot-Sochaux. Pour un renouvellement du regard sur un thème classique », communication au séminaire du GETI, 8 décembre 2003
- HERVIEU-LÉGER, D., *La religion pour mémoire*, Éd. Du Cerf, Paris, 1993, 273 p.
- *La religion en miettes ou la question des sectes*, Calman-Lévy, Paris, 2001, 222 p.
- HOGGART, R., *La culture du pauvre*, Éd. de Minuit, Paris, 1998 (1970) (Chatoo and Windus 1957), 420 p.
- HOROWITZ, R., *Honor and the American Dream, Culture and identity in a Chicano Community*, Rutgers University Press, ew Brunswick, New jersey, 1983, 278 p.
- HUGHES, E., C., « Institutional Office and the Person », *American Journal of Sociology*, XLIII (November 1937), pp. 408-410.
- « Dilemmas and Contradictions of Status » *The American Journal of Sociology*, Vol. L, N°5, March 1945, pp. 353-359.
- *Students' Culture and Perspectives : Lectures on Medical and General Education* (Lawrence Kansas : University of Kansas Law School, 1961) pp. 28-29
- *Le regard sociologique*, Éd. de l'École des Hautes études en sciences sociales, Paris, 1996, 344 p.
- JEANTET, A., « À votre service !, La relation de service comme rapport social », *Sociologie du travail*, N°45, 2003, pp. 191-209.
- LAHIRE, B., *La culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, Editions La Découverte, Paris, 2004, 777 p.
- LALLIAS, J.-C., « L'Education nationale entre en scène », *La décentralisation théâtrale*, 4. *Le temps des incertitudes*, ABIRACHED, R., dir., Cahiers de l'Anrat n°9, Actes Sud Papiers, Arles, 1995, pp. 183-187.
- LATOUR, G., *Les théâtres de Paris*, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, Paris, 1991, 291 p.
- « Les professions intermédiaires », *Économie et Statistique*, n°171-172, 1984, pp. 99-108.
- LAYDER, D., « Sources and Levels of Commitment in Actors' Careers, *Work and Occupation*, Vol. 11, N°2, May 1984, pp. 147-162.

- « L'emploi des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles », *Développement culturel*, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des Études et de la Prospective, n° 108, octobre 1995.
- « Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et du spectacle vivant », Ministère de la culture et de la Communication, Direction des Études et de la Prospective, Série « Données de cadrage », n° 34, octobre 2004, 49 p.
- LEJEUNE, Ph., *Le pacte autobiographique*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1975, 253 p.
- LEROY, D., *Histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris, 1990, 391 p.
- *Economie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, Paris, 1992 (1980), 330 p.
- LÉVY, F., « Les nouvelles formes d'expression artistique programmées au Parc de la Villette et leurs publics », in *Le(s) public(s) de la culture*, DONNAT, O., TOLILA, P., dir., Presses universitaires de Sciences Po., Paris, 2003, vol. II (cédérom), pp. 187-194.
- LIEBER, G., « Lugné-Poë », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Éd. Larousse, Vol. II, pp. 1005-1006.
- LINDENBERG, D., « La tentation du vaudeville », in De JOMARON J., dir., *Le Théâtre en France*, Armand Colin, Encyclopédies d'aujourd'hui, Paris, 1992, pp. 677 à 702.
- LINGS, M. *Qu'est-ce que le soufisme ?*, Éd. du Seuil, Paris, 1977 (1975), 182 p.
- LIPSKY, M., *Street-Level Bureaucracy, Dilemmas of the Individual in Public Services*, Russel Sage Foundation, NY, 1980, 244 p.
- LOMBA, C., « Distinguer un ouvrier d'un employé dans l'industrie : naturalisation et négociation des classifications », *Sociétés Contemporaines*, 2004 (54), pp. 35-53.
- LYON, E., *Behind the Scenes : The Organization of Theatrical Production*, Thèse de doctorat non publiée, Northwestern University, Evanston, Illinois, 1975, 322 p.
- MARREY, B., « Saint-Simoniens, fouriéristes et architecture », *Archives d'Architecture Moderne*, n°20, p. 1981.
- MENGER, P.-M., « Marché du travail artistique et socialisation du risque, le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, XXXII, 1991, pp. 61-74, p. 62
- *La profession de comédien, Formations, activités et carrière dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication, DAG, Département des études et de la prospective, Paris, 1997, 455 p.

- *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme*, Éd. du Seuil et La République des Idées, Paris, 2002, 96 p.
- MERVANT-ROUX M.-M., *L'assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, coll. Arts du Spectacle, CNRS Editions, Paris, 1998, 265 p.
- MOULIN, R., « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, n°4, 1983, pp. 388 - 403.
- MURAKAMI-GIROUX, S., « Kyôgen », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dir. CORVIN, M., Editions Larousse, In Extenso, Paris, 2001, pp. 944-945.
- PARADEISE, C., *Les Comédiens, Profession et marchés du travail*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998, 271 p.
- PEDLER, E., DJAKOUANE, A., « « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des transmissions culturelles en question : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires », *Le(s) public(s) de la culture*, DONNAT, O., TOLILA, P., dir., Presses universitaires de Sciences Po., Paris, 2003, vol. II, pp. 203-214.
- PENEFF, J., *L'hôpital en urgence*, Éd. A.-M. Métailié, Paris, 1992, 256 p.
- « Mesure et contrôle des observations dans le travail de terrain : l'exemple des professions de service. *Sociétés Contemporaines*, (1995), n°21, pp. 119-138.
- « Football : la pratique, la carrière, les groupes », *Sociétés Contemporaines*, 2000, n°37, pp. 121-141.
- PÉRETZ, H., « Le vendeur, la vendeuse et leur cliente », *Revue française de sociologie*, XXXIII, 1992, pp. 49-72.
- *Les méthodes en sociologie : l'observation*, Éd. La Découverte, Paris, 1998, 123 p.
- PINTO, J., « Le secrétariat, un métier très féminin », *Le Mouvement social*, n° 140, juillet-septembre 1987, pp. 121-133.
- « Une relation enchantée, la secrétaire et son patron », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1990, n° 81-85, pp. 31-48.
- PINTO, V., CARTRON, D., et BURNOD, G., « Étudiants en *fast-food* : les usages sociaux d'un petit boulot », *Travail et Emploi*, 83, juillet 2000, pp.
- PIOTET, F., « Qualifiés Fast-food », *Projet*, N°218, 1989.
- PROUST, Se., « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, 43-4, 2001, pp. 471-489.
- « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue*

- française de sociologie*, 44-1, 2003, pp. 93-113.
- PROUST, So., *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologie des arts, sous la direction de Patrice Pavis, Paris VIII, 2002, 428 p.
- ROBICHEZ, J., *Lugné-Poë*, éditions de l'Arche, Paris, 1955.
- ROTH, J., A., « Some Contingencies of the Moral Evaluation and Control of Clientele : The Case of the Hospital Emergency Service », *The American Journal of Sociology*, 1971, Vol. 77, N°5, pp. 839-856.
- ROY, D., « Efficiency and the Fix : Informal Intergroup Relations in a Piecework Machine Shop », *American Journal of Sociology*, LX, November 1954, pp. 451-63.
- « Deux formes de freinage dans un atelier de mécanique : respecter un quota et tirer au flanc », *Sociétés Contemporaines*, 2000, n°40, pp. 33-56..
- ROY, S., N., « Accords de collaboration et réseaux locaux », *Sociétés Contemporaines*, 1995, n°23-23, pp. 169-184.
- SAEZ, G., « Les politiques culturelles des villes. Du triomphe du public à son effacement », *Le(s) public(s) de la culture*, DONNAT, O., TOLILA, P., dir., Presses universitaires de Sciences Po., Paris, 2003, vol. I., pp. 197-226.
- SAINT-CYR, S., « Les jeunes publics à l'opéra, l'influence des actions menées en direction des jeunes sur l'institution lyrique et ses publics », *Le(s) public(s) de la culture*, DONNAT, O., TOLILA, P., dir., Presses universitaires de Sciences Po., Paris, 2003, vol. II (cédérom), pp. 241-249.
- SALEM, D., « La Royal Shakespeare Company », *La révolution théâtrale actuelle en Grande-Bretagne*, Denoël, Paris, 1969, 257 p.
- SARRAZAC, J.-P., « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in De JOMARON, J., dir., *Le théâtre en France*, Encyclopédies d'aujourd'hui, Armand Colin, Paris, 1992, pp. 705 à 730.
- SCHELLING, T., C., « An Essay on Bargaining » *American Economic Review*, XLVI, June 1956, pp. 281-306.
- SEYS, B., GOLLAC, M., « Les employés », *Économie et Statistiques*, 1984, n° 17-172, pp. 109-118.
- SHAW, C., R., *The Jack-Roller. A Delinquent Boy's Own Story*, University of Chicago Press, Chicago, 1966 [1930].
- SMITH, A., C., H., *Orghast at Persepolis*, The Viking Press, New York, 1972.
- STRAUSS, A., *La trame de la négociation, sociologie qualitative et interactionnisme*, textes



- réunis et présentés par Isabelle Baszanger, Editions L'Harmattan, Paris, 1992, 319 p.
- *Miroirs et masques, une introduction à l'interactionnisme*, Éd. A.-M. Métaillé, Paris, 1992 [1989], 191 p.
- THÉLOT, C., « Les fils de cadres qui deviennent ouvriers », *Revue française de sociologie*, XX, 1979, pp. 409-430.
- UBERSFELD, A., « Le moi et l'Histoire », *Le Théâtre en France*, Armand Colin Editeur, Encyclopédies d'aujourd'hui, Paris, 1992, pp. 534-596.
- URFALINO, P., « Les maisons de la culture et le théâtre (1960-1966) : des affinités électives au mariage », *La décentralisation théâtrale, 4. Les années Malraux (1959-1968)*, ABIRACHED, R., dir., Cahiers de l'Anrat n°2, Actes Sud Papiers, Arles, 1993, pp. 39-63.
- *L'invention de la politique culturelle*, Hachette Littératures, Paris, 2004, 427 p.
- VERNEAU, P., « Évolution de la mobilité et accès à la position de technicien », *Sociétés Contemporaines*, 1995, n°22-23, pp. 185-206.
- WAX, R. *Doing Fieldwork : Warnings and Advice*, The University of Chicago Press, Chicago, réédition 1986 [1971], 486p.
- WEBER, F., *Le travail d'à côté*, INA – EHESS, Paris, 1989, 212 p.
- WEBER, M., *Économie et Société*, Paris, Plon, 1971, Vol. I., pp 219-307
- WHYTE, W., F., *Street Corner Society, The Social Structure of an Italian Slum*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993 (1943), p. XV, 398 p.
- WHYTE, W., F., « The Social Structure of the Restaurant », *American Journal of Sociology*, January 1949, vol. 54, pp. 302-310.
- WILD, G., *Décors et costumes du XIX<sup>e</sup>*, tome 2 : Théâtres et décorateurs. Collection de la Bibliothèque. Musée de l'Opéra, Paris, 1995.
- ZOLA, E., *Carnets d'enquêtes, une ethnographie inédite de la France*, Librairie Plon, Terre Humaine, 1986, 674 p.
- ZOLA, E., *L'Assommoir*, Coll. Folio classique, Gallimard, Paris, 1978, 566 p.
- ZUCKERMAN, E., W., KIM, T.-Y. UKANDA, K., Von RITTMAN, J., « Robust identities or Nonentities ? Typecasting in the Feature- Film Industry », *American Journal of Sociology*, Volume 108, Number 5 (march 2003), pp. 1018-74.

### *Témoignages et analyses du métier par des professionnels*

- « À propos du Théâtre d'Action Internationale », *Théâtre populaire*, Paris, 4<sup>e</sup> trimestre 1961.
- BROOK, P., « Où est l'avant-garde au théâtre ? », *Encore*, Janvier 1959.
- « La Merde et le Ciel », *Le Théâtre*, ARRABAL, F., dir., Christian Bourgois, Paris, 1968, pp. 13 à 19.
- *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Points Essais, 2001 [1968], 181 p.
- « Lettre à une étudiante anglaise », *Timon d'Athènes*, Centre international de créations théâtrales, coll. Créations Théâtrales, Paris, 1974, 109 p.
- *Points de suspension, 44 ans d'exploration théâtrale (1946-1990)*, Éd. du Seuil, Paris, 1992, [1987], 341 p.
- *Oublier le temps*, Éd. du Seuil, Paris, 2003 (1998), 265 p.
- CHAUVEAU, Ph., « Un théâtre de quartier : les Bouffes du Nord », *Ubu aux Bouffes*, Éd. Centre international de créations théâtrales, Coll. « Créations théâtrales », Paris, 1977, pp. 96-110.
- DIDEROT, D. *Paradoxe sur le comédien*, Éd. Gallimard, 1994, 234 p.
- Guide-annuaire du spectacle vivant, 2002-2003*, Centre national du Théâtre, Paris, 2002.
- GUILBERT, Y., *La Chanson de ma Vie*, Grasset, Paris, 1927.
- « La formation des comédiens en Europe occidentale » *UBU*, janvier 2004, n° 30-31, 176 p.
- NOËL, E., et STOULLIG, Ed., *Annales du Théâtre et de la Musique*, Charpentier éd., Paris, Années 1875, 1876.
- ROZAN, M., *Panorama de l'activité du C.I.R.T. et du C.I.C.T. 1974*.
- *Panorama de l'activité du C.I.R.T. - C.I.C.T. au Théâtre des Bouffes du Nord et ailleurs*, du 15 octobre 1974 au 31 décembre 1975.
- *Rapport d'activité du C.I.R.T. – C.I.C.T., 1977*.
- *Rapport d'activité du C.I.R.T. et du Cercle 1979*.
- *Rapport d'activité du C.I.R.T. et du C.I.C.T., 1981*.

### *Articles de presse*

- BAIGNÈRES, C., « Shakespeare, Peter Brook et les Bouffes du Nord », *Le Figaro*, 26 octobre 1974.
- BÉDARIDA, C., « [Aboubacar Sidibé], comédien d'élection », *Le Monde*, 19 février 2003

- BOZONNET, J.-J., « l'arrivée de Stéphane Lissner à la Scala est favorablement accueillie », *le Monde*, 23 avril 2005.
- Comoedia*, 15 octobre 1907.
- Comoedia*, 17 avril 1910.
- Comoedia*, 20 février 1911.
- Comoedia*, 23 avril 1920.
- Comoedia*, 1er mai 1920.
- Comoedia*, 5 mai 1920.
- Comoedia*, 23 juillet 1920
- Comoedia*, 24 octobre 1923.
- DARGE, F., « Le royaume en chantier du sorcier Brook », *Le Monde*, 2 novembre 2004.
- FABRE, C. « Le ministère de la culture veut développer le CDD de longue durée dans le spectacle », *Le Monde*, mardi 18 octobre 2004.
- GÉNIN, B., « Ce qui m'intéresse, c'est l'invisible », Entretien avec Peter Brook, *Télérama*, 15 janvier 2003, pp. 70-72.
- « La Première de Melle Louise Michel », *Le Figaro*, dimanche, 30 avril 1882
- Le Figaro*, 14 avril 1876.
- Le Figaro*, 30 novembre 1876.
- Le Figaro*, 10 juin 1877.
- Le Figaro*, 15 mars 1884.
- Le Figaro*, 4 novembre 1917.
- L'Entracte*, 3 décembre 1875.
- L'Entracte*, 14 février 1885
- Les Coulisses parisiennes*, n°3, juillet 1881.
- Le Soleil*, 20 mars 1902.
- MACHART, R., « [Paul Magne] l'homme des lumières », *Le Monde*, 1er octobre 2003.
- MACHART, R., STOLZ, J., BOZONNET, J.-J., « Le monde Lyrique face au cas Stéphane Lissner », *Le Monde*, 8 juillet 2005.
- « Nouveau duo pour Brook », *Le Journal du Théâtre*, juin 1997.
- O'TOOLE, F., « Mystic Scientist », *The New York Review of Books*, 19 novembre 1998.
- QUIROT, O., « Micheline Rozan, les copains d'abord », *Le Nouvel Observateur*, 4-10 septembre 1997.
- ROUX, M.-A., « La Scala doit conserver son âme. Je n'imposerai pas la méthode Lissner », *Le Monde*, 5 mai 2005.

ROUX, M.-A., « Combattre l'élitisme sans tomber dans la démagogie » *Le Monde*, 22 juin 2001.

SALINO, B., « Claude Stratz, directeur du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris : Le Conservatoire doit être une école où naissent le théâtre de demain », *Le Monde*, jeudi 20 décembre 2001.

VARENNE, P., « Paris en Fête », *Le Petit Journal*, 13 décembre 1931.

VULSER, N., « Les festivals peinent à équilibrer leurs budgets », *Le Monde*, 31 août 2002.

### ***Dictionnaires***

BAUMGARTNER, E. et MÉNARD, P., *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, 848 p.

CORVIN, M., dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse, In Extenso, Paris, 2001, 2 vol., 1894 p.

*Dictionnaire Ricci de caractères chinois*, Instituts Ricci, Desclée de Brouwer, Paris, 1999, 2337 p.

HILAIRET, J., *Dictionnaire des rues de Paris*, 2 volumes, Ed. de Minuit, Paris, 1963 réédité en 1985.

*Le petit Robert, dictionnaire de la langue française*, REY, A. et REY-DEBOVE J., dir., Le Robert, Paris, 1991, 2171 p.

### ***Documents administratifs***

*Bottin du commerce*, microfilm 2mi 1871, Archives de la Ville de Paris.

*Calepin du Cadastre 1876*, 209bis, rue du faubourg Saint-Denis, Archives de la Ville de Paris.

*Rapport de l'Officier de Paix*, 7 juin 1882, Archives de Police de la Ville de Paris.

*Résultats généraux du dénombrement de 1876*, Statistiques de la France, Paris, 1878.

*Recensement de 1881*, Mi 81 3893, 1881, Bibliothèque administrative de la Ville de Paris.

### ***Sites Internet***

<http://www.amis-du-louvre.org>

<http://www.cfpts.com>

<http://www.gudjjeff.org>

<http://institut.gurdjjeff.free.fr>

<http://home-earthlink.net/~hsbecker/places.html>

<http://www.insee.fr>

<http://www.prevensectes.com/gurj19.htm>

<http://www.rada.org>

<http://www.unesco.org>

### ***Documents audiovisuels***

BROOK, S., *Brook par Brook*,. Agat Film et Cie, ARTE France, RTBF, 2001.

MAC CAREY, L., *The Incredible Mr. Ruggles* (1935).

WISEMAN, F., *La Comédie Française ou l'amour joué*, ARTE vidéo, Paris, 1996.

### ***Documents iconographiques***

*Affiche de « Devant l'ennemi »*, 1890, Bibliothèque Forney.

*Affiches de la Compagnie d'Art Yiddish*, 1946-1950, Collection privée.

BENSE FERREIRA ALVES, C., « R.C., 1885 », « Cotelette la Cloche », « Bébert des 4 Mai », « Radi de la Chapelle, 1911 », « L'Alsacienne », « A.M. Mattelas du Mont Ris, 1909 », « Milo du Corbeau », Photographies, Paris, 2002.

« *Casque d'or* », Photographie non datée, Collection privée.

*Faveur*, Fonds ART 626 506, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

« La barrière Saint-Denis lors de l'entrée de Louis XVIII à Paris le 3 mai 1814 », *gravure*, Bibliothèque nationale de France, microfilm H71842.

« La barrière Saint-Denis en 1820 », *gravure*, Bibliothèque nationale de France, microfilm H71849.

« La barrière Saint-Denis au débouché de la Route Royale de Paris », *Plan de Jacoubet*, 1833 (détail), Atlas général de la Ville de Paris, Bibliothèque Nationale de France, cartes et plans.

« La barrière St Denis », *Plan Onésime-Théodore Lefèbvre*, 1859 (détail). Atlas communal du département de la Seine, Arrondissement de St Denis, Canton de St Denis. Bibliothèque historique de la Ville de Paris (4° AT235).

« Le Métropolitain à la Station la Chapelle », *Carte postale*, 1904, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

« Le Théâtre Molière et le Faubourg Saint-Denis », *Carte postale* (1905-1914), Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

*Lettre d'Abel Ballet*, 1894, Collection privée.

*Lettre de Clot et Dublay*, 1905, Collection privée.

*Maquette de décor réalisée par Ph. Chaperon*, Bibliothèque nationale de France, Opéra, Maq. A531.

*Plan des percées réalisées à Paris entre 1854 et 1871*, Atlas des travaux de Paris, 1889, in Des CARS, J., PINON, P., *Paris Haussmann*, éditions du Pavillon de l'Arsenal, Picard éditeur, Paris, 1998, p. 124.

*Plan du quartier de la Goutte d'Or à la fin des années 1870*. Bibliothèque nationale de France, cartes et plans.

Plan du Théâtre Historique ou Ancien Lyrique GOSSET, A., « Théâtres sur Terrains irréguliers », in *Traité de la construction des théâtres*, Paris, 1886, Plans 59-60. Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

*Plan du rez-de-chaussée*, 1897, Cliché B.N. (92C 16 4834). Bibliothèque Nationale de France, Arts et Spectacle.

*Programme « Au-dessus des forces humaines »* de Björnson, 1894. Reproduction, *L'Art*, Hors série, dossier, n°100, éd. Faton, p. 12.

*Programme des Bouffes du Nord Concert*, 1921-1922, Dossier ART 626 506, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

*Programme du spectacle « La Juive »*, 1896, Collection privée.

*Programme des jeudis classiques du théâtre Molière*, 1905, Collection privée.

*Programme du Théâtre Molière*, 1<sup>ère</sup> et 4<sup>ème</sup> pages de couverture (gravure représentant la salle), 1905, Collection privée.

*Programme du spectacle « Madame Bou-Dou-Ba-Da-Douh »*, entre 1917 et 1923, Bibliothèque nationale de France, Arts et Spectacles.

*Programme de la revue « Câlina Va ! »*, 1919, Bibliothèque nationale de France, Arts et Spectacles.

*Programme « La Belle de New York »*, 21 février 1920, Bibliothèque nationale de France, Arts et Spectacles.

*Programme de « Marie Tudor »*, du 5 au 11 août 1927, Bibliothèque nationale de France, Arts et Spectacles.

*Programme de « L'invasion », 1945, Collection privée.*

*Programme de « Winterset », 1945-1946. Collection privée.*

*Programme Le Roi sans amour, 1946-47, Dossier ART 626 506, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.*

***Programme « 50 ans de Paris en chansons », 1951-52, Bibliothèque national de France, Opéra.***

« Théâtre des Bouffes du Nord », Page d'un annuaire des théâtres de Paris, 1943-1944, Collection privée.

**UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES – SAINT-DENIS**

**UFR 4 École doctorale de Sciences sociales**

N° attribué par la bibliothèque

**THÈSE**

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8**

**Discipline : *Sociologie***

Présentée et soutenue publiquement  
par

***Celia BENSE FERREIRA ALVES***

Le 12 / 12 / 2005

**Titre :**

**TRAVAIL THÉÂTRAL : *Travail, implication et culture au Théâtre des Bouffes du Nord***

**ANNEXE 1**

***Méthodologie et traitement des sources***



Parmi les conventions du travail d'enquête sociologique, il en est une qui est rarement remise en question. Il s'agit du respect de l'anonymat des personnes étudiées. Après de longues hésitations, j'ai finalement opté pour le respect partiel de la clause d'anonymat. Deux raisons distinctes et ayant trait au statut des personnes étudiées ont motivé mon choix. Tout d'abord, ma recherche s'est déroulée dans une période de changement organisationnel impliquant des licenciements. Il me semblait nécessaire de tout faire afin d'assurer la seule protection que je puisse garantir aux personnes qui acceptaient de s'exprimer et en particulier les personnes de petit statut plus aisément soumises à la précarité de leur poste. Ces personnes sont donc dotées d'un pseudonyme. Ces changements parmi les membres de l'organisation m'ont également conduit à penser qu'il convenait d'anonymer les personnes publiques, cette fois, afin de pondérer la valeur souvent exemplaire conférée par leur notoriété à leurs paroles et à leurs gestes. Toutefois, cette même célébrité, associée au caractère unique du terrain d'enquête rendait l'anonymat de ces personnes publiques totalement vain. Les trois principaux responsables du théâtre des Bouffes du Nord ainsi que l'organisation elle-même et les spectacles qui y furent représentés conservent donc leur nom. À l'exclusion de celles-ci, toutes les personnes citées dans la présente étude sont donc dotées d'un pseudonyme. Afin de rendre la variété des individus, j'ai, cependant, tenu à respecter certains critères dans l'élaboration de ces noms d'emprunt. J'ai ainsi essayé de conserver les caractéristiques culturelles qui transparaissent dans les noms d'origine. L'origine nationale se retrouve ainsi dans le choix des prénoms et patronymes. Pour les personnes dont les noms propres ont une signification culturelle, j'ai tâché de conserver celle-ci en recherchant le conseil de personnes de même origine<sup>665</sup>. Pour les noms français, j'ai souvent eu recours aux anagrammes tout en essayant de respecter les effets de modes qui influent si fréquemment le choix des prénoms. Par ailleurs et comme le souligne Daniel Bizeul, la valeur de la couleur de peau étant fortement lié au contexte de son utilisation, à l'identité des individus, à la culture d'un groupe, aux relations du chercheur avec l'environnement étudié, j'ai considéré que l'usage de telles catégories présente le danger de reproduire les barrières raciales en vigueur dans la société<sup>666</sup>.

---

<sup>665</sup> On notera que ce procédé, s'il offre l'avantage d'être en accord avec certaines données culturelles concernant les individus, rend ces derniers plus reconnaissables que s'ils étaient dotés de noms visant à gommer leurs origines.

<sup>666</sup> Faisant référence au travail d'autres chercheurs, l'auteur souligne à la fois le caractère « circonstanciel et artificiel » de la race. Parallèlement il montre également les limites de l'abandon des catégories fondées sur la couleur de peau lorsqu'il s'agit de rendre compte des points de vue et des relations entre les races. BIZEUL, D., *Avec ceux du FN, un sociologue au Front National*, Éd. La découverte, Paris, 2003, pp. 54-55, 295 p.

J'ai pris le parti de ne recourir à ces catégories que lorsqu'elles permettaient de rendre compte du point de vue de certains individus sur leur position dans les relations avec d'autres individus et sur la manière dont ils se croient perçus.

### ***Choisir le Théâtre des Bouffes du Nord***

La volonté de m'attacher à une organisation spécifique afin d'essayer de comprendre son fonctionnement et le travail qui y est effectué en prenant part à certaines des activités qui y sont menées et en observant la plupart des tâches est sans nul doute le moteur premier de mon choix du Théâtre des Bouffes du Nord comme objet d'étude. Cette préoccupation d'ordre méthodologique était quelque peu dictée par ma précédente petite étude d'une compagnie théâtrale dans le cadre d'un mémoire de DEA. La brièveté et l'étroitesse du champ d'enquête qui en découlaient m'avaient quelque peu laissé insatisfaite. Ce travail antérieur avait constitué mon premier contact avec un monde du théâtre dont les contours étaient, jusque-là, un peu flous, situés quelque part entre les souvenirs de vagues représentations de pièces classiques n'ayant suscité aucun intérêt particulier et une expérience terriblement enthousiasmante avec le Rocado Zulu Théâtre dirigé par le metteur en scène Sony Labou Tansi, en République populaire du Congo (celle-ci reposait à la fois sur la découverte d'une culture et de sa manifestation littéraire et dramatique, des conditions de répétition et de représentation d'un spectacle dans le contexte d'un régime dictatorial et du statut très prégnant d'ancienne colonie française). Mon travail de DEA m'avait permis d'approcher les différentes catégories de participants impliqués dans le processus de production d'une œuvre théâtrale et de mettre à jour une sorte de typologie des relations entre comédiens et metteur en scène et je pensais que j'avais dans l'approfondissement des interactions professionnelles un champs d'étude exploitable pour un travail de thèse. Toutefois, je m'inquiétais de ne pouvoir rester en contact avec une langue anglaise qui m'est chère et de ne pouvoir prétendre à continuer de maintenir ce lien plus tard dans mes enseignements. Derrière le critère sociologique apparaissait donc un second paramètre, lié à des choix plus personnels et peu scientifiques, qui était celui de trouver une compagnie théâtrale anglo-saxonne. Le choix se compliquait alors, non pas du fait de la rareté de celles-ci, mais du fait que mes impératifs familiaux et professionnels (je suis mariée, est deux enfants et exerce le métier d'enseignante, sur un poste de PRAG dans une université parisienne) m'empêchaient d'envisager de suivre sur plusieurs années une compagnie installée en Grande-Bretagne, aux Etats-Unis ou dans quelque autre pays anglo-saxon. Je devais donc chercher, en France, une structure théâtrale qui satisfasse au critère personnel de la langue anglaise. Deux noms se présentaient à moi, le

Théâtre Bouffes du Nord – C.I.C.T. et The Footsbarn Travelling Theatre. Une fois de plus, ce ne fut pas un critère de pertinence sociologique qui me permis de trancher. Les notions de proximité et d'accessibilité me firent opter pour une compagnie installée dans un théâtre parisien aux dépens d'une troupe itinérante. Ce choix fut ensuite conforté par les possibilités d'entrer dans le milieu plus restreint de ce théâtre. Ma méconnaissance du paysage théâtral français et de l'histoire contemporaine de l'art dramatique ne me permettait pas d'avoir d'*a priori* sur la structure organisationnelle de ce lieu et donc de le préférer à tel autre par rapport à une quelconque idée de la division du travail telle qu'elle y était établie. Une fois les considérations personnelles satisfaites et mon terrain d'enquête arrêté, il me fallait vérifier la pertinence sociologique de mon objet d'étude. Le metteur en scène Peter Brook et son travail avaient fait l'objet d'une quantité considérable d'études et il semblait peu probable qu'aucune d'entre elles n'ait été abordée un point de vue sociologique. Bien que n'ayant pas lu l'ensemble de ces études, il me fut, toutefois, aisé de reconnaître qu'elles relevaient toutes d'une approche historique fondée sur l'analyse des variations de l'esthétique du metteur en scène et du travail artistique du groupe d'acteurs qui l'entourait. Aucune d'entre elles ne reposait sur une observation des tâches effectuées par les participants ainsi que sur un ensemble de récits d'expérience qui couvrissent la totalité des activités du Centre de créations internationales qu'il avait fondé en ouvrant le Théâtre des Bouffes du Nord, afin d'en analyser le mode d'organisation du travail et de les replacer dans une perspective historique et contextuelle. Le caractère monographique que j'entendais garder à mon approche n'était pas sa seule particularité, c'était avant tout sa propension à associer des techniques directes de recueil de données à une dimension temporelle. Bien que, dès lors convaincue de la pertinence de mon étude, il me fallait désormais trouver un moyen de concrétiser cette recherche en initiant un travail de terrain et donc en trouvant le moyen de faire accepter ma présence au sein du Théâtre Bouffes du Nord en tant qu'observatrice et, si possible, observatrice participante.

### ***Observation participante, empathie et sympathie***

Si l'empathie permet d'élargir le champ de perception d'un groupe souffrant de l'opprobre collectif en intégrant le point de vue des participants à celui des personnes avec lesquels ils entretiennent des liens et qui les évaluent, elle doit permettre aussi d'approcher au plus près une communauté ou une organisation qui bénéficie d'un large consensus favorable.

Une fois choisit le Théâtre des Bouffes du Nord comme objet d'étude, j'ai consulté quelques amis participant au monde du théâtre afin de trouver un moyen d'accès à l'organisation. Tous

exprimaient leur totale approbation pour le choix de cette salle de spectacle, et surtout d'un homme – Peter Brook, le metteur en scène et directeur, envers lesquels ils éprouvaient la plus grande admiration. Pour les comédiens, celle-ci se manifestait invariablement sur le même mode affectif et en mettant en valeur la « qualité des relations humaines » entre le metteur en scène et les interprètes. Ils laissaient apparaître clairement leur souhait de pouvoir travailler dans son théâtre et une pointe d'envie quant à mon projet transparaissait dans leurs propos. Devant leur réaction positive unanime, j'aurais dû alors me méfier des risques que je courais de perdre mon sens critique et d'adhérer aux positions de mon sujet d'étude du fait d'une empathie trop facile avec une organisation et un homme marqués par une notoriété empreinte d'humanisme et surtout du consensus admiratif que ce lieu et cet homme suscitaient. J'étais bien trop leurrée par le statut flatteur du chercheur qui travaille à un sujet convoité. Ce n'est que plus tard, alors que je travaillais déjà sur mon terrain d'étude et qu'apparurent les dangers d'une proximité trop grande avec le discours des participants aux Bouffes du Nord, que je pris conscience du risque de perte d'un esprit scientifique et critique que des relations sympathiques avec certains membres faisaient peser sur mon analyse. En outre, les positions du metteur en scène et directeur artistique Peter Brook à l'égard de certains groupes stigmatisés (en particulier les acteurs noirs) et de l'attitude à adopter à l'égard des autres en refusant le jugement<sup>667</sup> offraient une telle proximité avec celles prônées par la sociologie que je risquais passer de l'empathie à des fins d'élargissement de la compréhension à la sympathie aveugle. Même si je me faisais forte de déjouer les risques l'envoûtement charismatique que suscitait le fondateur du Théâtre Bouffes du Nord – C.I.C.T., il s'avère que l'étude d'une organisation ou d'une communauté qui recueille l'assentiment général de la société présente des dangers pour la probité et l'intégrité du chercheur. Bien que sa position à l'égard de ses amis, de ses proches et de ses collègues soit, cependant, plus favorable du fait que la notoriété positive du sujet d'étude rejaillisse sur son statut, il est soumis aux mêmes risques qu'un chercheur amené à étudier une organisation définie comme étant aux antipodes des buts philanthropiques de la sociologie<sup>668</sup>.

### ***Entrer sur le terrain***

---

<sup>667</sup> Peter Brook se fait en cela le porteur de la parole de son maître spirituel Gurdjieff qui préconisait de porter un même regard sur le loup comme sur l'agneau.

<sup>668</sup> Dans la première partie de son ouvrage sur le Front national, Daniel Bizeul décrit les obstacles que soulève l'étude d'un objet d'enquête qui « représente la négation de l'attitude humaniste et relativiste propre aux sciences sociales ». BIZEUL, D., *op. cit.*, pp. 23-59.

Pour les mêmes raisons professionnelles et familiales qui limitaient mon temps de présence sur le lieu d'observation, j'ai exclu assez vite l'idée d'essayer de me faire recruter incognito bien qu'alors assez admirative de ce que le procédé implique de transformation et de composition chez le chercheur<sup>669</sup>. Je pensais que ma charge d'enseignement et ma présence nécessaire auprès de mes enfants ne me permettraient pas d'être suffisamment disponible pour occuper un emploi fixe, même à mi-temps. Je ne mesurais pas alors, que cette forme d'accès à une organisation fermée aurait, par ailleurs, impliqué une restriction de ma marge de manœuvre. Comme j'allais le découvrir au cours de mon étude, seuls les employés totalement disponibles du point de vue de leur temps se voyaient confier un ensemble de tâches variées et, comme le soulignent certains comptes rendus d'enquêtes effectuées à couvert, les postes les plus aisément accessibles n'offrent qu'une vision très limitée des activités et des interactions au sein de l'organisation<sup>670</sup>.

Confrontée à un terrain fermé pour lequel il me faudrait obtenir une autorisation d'accès, j'acceptais la proposition d'intercession de Nathalie Carling (pseudonyme), ancienne critique de théâtre pour un hebdomadaire national français, et qui connaissait Peter Brook depuis son séjour en Grande-Bretagne dans les années 60 lors duquel elle avait alors pu assister à des répétitions à Stratford-upon-Avon. Pour souligner la proximité de leurs relations, Nathalie Carling présentait cela comme un privilège. Je savais toutefois, qu'à l'époque, ce n'en était pas vraiment un, compte tenu de son statut de journaliste. Aujourd'hui, en revanche, cela constituerait une exception notable, puisque depuis près de trente ans, Peter Brook préserve les répétitions de toute présence extérieure au spectacle ce qui représente une forme de refus d'accès à des données. L'expérience du terrain m'a appris ensuite que cette règle intangible et inviolable n'aurait pu être contournée que par un recrutement incognito à un poste de comédienne ou de membre du personnel de renfort ce qui eût nécessité, soit une certaine notoriété préalable, soit le parrainage d'un membre influent parmi les comédiens ou le personnel de renfort (sans compter une totale disponibilité de ma part). Ayant échoué à

---

<sup>669</sup> L'étude menée par l'équipe de Leon Festinger au sein d'une secte américaine dans les années découverte tout d'abord au travers de l'ouvrage romancé d'Alison Lurie, puis, plus tard, de l'ouvrage dirigé par Festinger avait beaucoup contribué à éveiller ma curiosité. FESTINGER, L., RIECKEN, H., SCHACHTER, S., *L'échec d'une prophétie*, PUF, Paris, 1993 [1956], 252 p., LURIE, A., *Des amis imaginaires*, Rivages, Paris, 1992 [1977], 373 p.

<sup>670</sup> Outre les limites imposées au chercheur du fait de son affectation à un poste déterminé, Daniel Bizeul souligne les questions éthiques que soulèvent cette approche. Il mentionne surtout, d'une part, la difficulté pour un chercheur, perçu à part entière du groupe, de mesurer les modifications que sa participation apporte au fonctionnement du groupe ou de l'organisation. L'auteur souligne, d'autre part, les limites à son champ d'observation (déplacements, questions... etc.) que le travail à couvert crée nécessairement. In BIZEUL, D., « Le récit des conditions d'enquête : exploiter l'information en connaissance de cause », *Revue française de sociologie*, 1998, 39 (4), pp. 766-769.

rencontrer le metteur en scène, Nathalie Carling me présenta au directeur technique, Pierre-Louis Jatte, lors d'une représentation d'un spectacle mis en scène par Peter Brook. Celui-ci m'offrit de le revoir ultérieurement, afin de lui exposer mon projet. Il me présenta ensuite à l'équipe technique et à l'un des acteurs du spectacle. Je commençais le soir même un travail d'observation sans avoir sollicité ni donc obtenu l'aval de Peter Brook, le directeur artistique ou de Stéphane Lissner, le directeur administratif. Sans aucun doute parce que j'éprouvais moins de gêne à passer du temps auprès d'elle et à la suivre dans ses moindres mouvements, je fus particulièrement proche de la seule femme membre du personnel technique, Isabelle Nardi. Comme Ruth Horowitz et Rosalie Wax l'ont montré, la proximité de l'âge et de certains attributs physiques ou culturels peuvent agir sur l'établissement de relations privilégiés avec les participants à l'organisation observée<sup>671</sup>. Isabelle et moi avions exactement le même âge et avons trouvé des sujets communs dans le monde du théâtre (costumes) et en-dehors de ce monde (séjour en Inde, marche en montagne). Grâce à cette proximité, et à l'introduction de deux personnes (Nathalie Carling et Pierre-Louis Jatte) comme « tiers importants », je pus accéder au théâtre tous les jours aux environs de 16h00 et rester auprès d'Isabelle afin de l'observer et de, parfois, l'aider dans son travail jusqu'au début de la représentation. Ma première période d'observation prit fin avec la dernière représentation du spectacle en cours, car le théâtre devait fermer pour travaux de février à septembre 2000. Je résolus d'informer Peter Brook de ma présence dans « son » théâtre et du travail que j'avais commencé à y mener espérant qu'il entérinerait ma situation et qu'il me proposerait un entretien. Natalia Riga, son assistante personnelle, me contacta peu de temps après par téléphone. D'une voie cordiale, elle me dit que Peter Brook avait lu ma lettre et qu'il trouvait qu'il était effectivement important qu'il soit au courant. Sans évoquer le manquement aux règles hiérarchiques que pouvait représenter le fait d'être passée par un subalterne, Peter Brook réaffirmait la nécessité d'obtenir son agrément tout en imposant des étapes préalables. Sur un ton protecteur, il me fut conseillé d'entrer en contact avec Micheline Rozan, l'ancienne partenaire de direction du metteur en scène (je me vis alors prodiguer des conseils afin d'obtenir un entretien auprès d'elle : je devais la flatter, évitant de mentionner que l'idée venait d'eux). Natalia suggérant que je pourrais, par la suite, m'entretenir avec Peter Brook sur mon projet. En dépit de cette avancée, rien ne me fut dit explicitement sur la possibilité pour moi de poursuivre mes observations sur un terrain qui se déroba à moi. Je n'ai pas non

---

<sup>671</sup> HOROWITZ, R. *Honor and the American Dream, Culture and identity in a chicano Community*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1983, 278 p., WAX, R. *Doing Fieldwork : Warnings and Advice*, The University of Chicago Press, Chicago, réédition 1986 [1971], 486p.

plus forcé la réaction de peur de me fermer des portes. À défaut de pouvoir étudier les personnes et leurs interactions, je décidais alors de mettre à profit la période de fermeture du théâtre pour reconstruire l'histoire de la salle elle-même et d'attendre la saison suivante pour reprendre mes observations sur le terrain. Ce choix inaugura une nouvelle période de recherche marquée par un changement d'approche et de méthodologie. Il ne s'agissait plus de traduire une histoire immédiate uniquement à partir de sources de première main, mais de reconstruire l'histoire d'un lieu plus que centenaire en exploitant le plus possible les documents de première main disponibles (rapports d'activité, programmes, photographies de spectacles, billets...) mais aussi, en ayant nécessairement recours à des documents de seconde main afin de dresser un contexte historique précis. J'ai, en revanche, pris le parti de ne pas lire alors d'ouvrage universitaire sur Peter Brook et son théâtre afin de ne pas me laisser influencer par les analyses construites à son sujet et au sujet du Théâtre des Bouffes du Nord avant de pouvoir retourner sur le terrain.

Les notes d'observation sont très peu présentes dans cette section car je n'y traite pas à proprement parlé de situations auxquelles j'ai participé (mon travail sur le terrain n'ayant véritablement commencé qu'à l'automne 2000, même si j'avais procédé à quelques observations fin 1999, avant la fermeture du théâtre pour travaux). La présentation de cette période repose principalement sur les récits que j'ai pu recueillir auprès des différents protagonistes de cette époque. Le recueil d'histoires de vie devenant, comme le décrit Howard Becker à partir du texte de Clifford Shaw *The Jack-Roller*<sup>672</sup> un moyen de bénéficier d'un regard de l'intérieur sur des situations souvent non directement vérifiées et, surtout, sur les processus d'ajustement mutuels des individus impliqués dans des interactions<sup>673</sup>. Par ailleurs, comme le suggère Jean Péneff, les biographies centrées sur le passé récent et sur le plan du travail et de la profession permettent de mieux appréhender la position d'un individu dans une organisation, ses interactions avec les autres participants et les ressorts de son implication dans le travail<sup>674</sup>. Cette partie souligne les habitudes et les modes d'organisation du travail de la communauté qui se trouve à l'origine de la renaissance du Théâtre Bouffes du Nord. Elle permet de mettre en exergue les parcours des membres de cette communauté ainsi que les aspects spécifiques de leur culture commune et de constituer ainsi un point d'ancrage par rapport à l'évolution contemporaine. Autant que faire se peut, j'ai essayé de donner la parole

---

<sup>672</sup> SHAW, C., R., *The Jack-Roller. A Delinquent Boy's Own Story*, University of Chicago Press, Chicago, 1966 [1930].

<sup>673</sup> BECKER, H., *Sociological Work*, Transaction Books, New Brunswick, N.J., 1977 [1970], pp. 63-73, 358 p.

<sup>674</sup> PÉNEFF, J., « Mesure et contrôle des observations dans le travail de terrain : l'exemple des professions de service. *Sociétés Contemporaines*, (1995), n°21, pp. 119-138.

aux personnes ayant contribué au fonctionnement de ce théâtre en tentant de ne pas privilégier le discours des dirigeants déjà omniprésent au travers de la rédaction des rapports d'activités (dont l'objectif est l'obtention et le maintien de sources de financement) et de mémoires (qui sont un moyen de s'assurer d'une certaine maîtrise sur le récit de son propre parcours<sup>675</sup>).

### ***Revenir puis rester sur le terrain : appuis, implication et durée***

Ce travail historique effectué, j'avais hâte de reprendre contact avec mon terrain, mais ne savais comment renouer avec des personnes que je connaissais mal pour les avoir fréquentées durant un court laps de temps. Trop occupée à mes notes pendant le peu de temps que j'avais pu passer au théâtre avant sa fermeture, je n'avais pas préparé mon retour sur les lieux alors même que cette longue période d'absence forcée conduirait les personnes rencontrées à oublier ce qui leur semblait être le bien fondé de ma présence alors même que je perdais le parrainage de mon « tiers important ». En effet, au début de la saison 2000-2001, j'appris que le directeur technique venait d'être licencié. Isabelle Nardi joua alors un rôle de conseillère et d'intermédiaire en me permettant d'établir des liens plus solides avec la secrétaire particulière de Peter Brook. Je sollicitais donc un entretien avec celui-ci profitais de l'occasion pour tenter une demande qui avait peu de chances d'être agréée : la possibilité pour moi de valider ma présence lors des répétitions au travers d'un emploi dans l'équipe technique. Elle répondit qu'elle soumettrait mon courrier à Peter Brook mais qu'il n'y avait aucun poste disponible auprès des techniciens et que personne de l'extérieur n'était jamais accepté aux répétitions. Alors que j'insistais en soulignant qu'il s'agissait d'être un *unobtrusive observer* (observateur discret), elle rétorqua qu'aux Bouffes du Nord, cela ne se faisait pas. J'avais résolu de soulever tous ce qui serait susceptible d'être problématique et qui pouvait également révéler une partie du mode d'organisation spécifique à ce lieu. Je demandais donc s'il me serait possible d'exploiter le fichier des spectateurs. La réponse fut la même. Cela ne se faisait pas aux Bouffes du Nord. Quant à la possibilité de travailler au bureau de location, elle me suggéra d'entrer directement en contact avec la responsable, une personne nommée Izabela. Quelques jours plus tard, je me suis donc rendue au bureau de location situé dans les bâtiments qui abritent le théâtre et j'ai posé la question de mon embauche à Izabela en lui présentant mes objectifs. Je savais que la saison débutant, le travail au bureau de location était

---

<sup>675</sup> L'affirmation du point de vue de l'auteur-narrateur-personnage (renforcée par l'utilisation « autodiégétique », selon les termes de G. Genette, du pronom personnel à la première personne) doit s'ajouter à la définition de l'autobiographie proposée par Ph. Lejeune : « récit rétrospectif en prose que la personne réelle fait de sa propre existence (lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité) ». In LEJEUNE, Ph., *Le pacte autobiographique*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1975, p. 14. La deuxième partie de cette définition, ici entre parenthèses, ne s'applique pas au cas des mémoires.



intense et pouvait justifier la présence d'une employée supplémentaire. Bien qu'elle reconnût la nécessité d'une aide, Izabela me répondit que, compte tenu des nombreux changements dans l'organisation du théâtre, elle préférait en référer tout d'abord à l'Administratrice adjointe et solliciter son accord. Deux jours plus tard, elle m'informait par téléphone que je pouvais venir les observer mais qu'ils n'embauchaient pas encore. En quelques points, j'avais mis à jour certains éléments fondamentaux de l'organisation du travail aux Bouffes du Nord à savoir, la primauté du caractère fermé des répétitions et du recrutement mais aussi, l'exercice d'une forme de délégation de pouvoir pour le recrutement et son évolution récente. Pendant le mois d'octobre, je pris donc l'habitude de venir aux heures d'ouverture du bureau de location et de m'installer à une petite table afin d'écouter et de regarder travailler les locationnaires tout en prenant des notes. J'effectuais également quelques tâches ne nécessitant pas de formation comme l'ouverture et le classement du courrier, le traitement des retours de courrier dus à l'utilisation récente des fichier-clients d'autres théâtres. Très vite, je fus contactée par l'administratrice-adjointe qui me proposait une embauche afin d'assurer certains créneaux horaires en semaine et me suggéra de voir les modalités avec Izabela. Je fus donc officiellement embauchée sans avoir signé de contrat. Toutefois, le fonctionnement du bureau de location en période d'affluence ne requiert pas seulement l'embauche d'un employé supplémentaire pour quelques heures. Il nécessite une grande flexibilité, sur le plan des horaires et des jours de travail, de la part des employés peu nombreux. Mes impératifs professionnels et familiaux m'empêchaient de satisfaire pleinement à cette flexibilité. En raison de mes difficultés à garantir une présence régulière à des heures et des jours différents, je fus bientôt convoquée par l'administrateur et son adjointe. Tous deux cherchaient à savoir ce que je recherchais au travers de ce poste. L'administrateur, Mathieu Oïli, que je rencontrais pour la première fois, s'inquiétait de ce que mon travail à la location représentât une trop grosse charge pour moi compte tenu du fait qu'il exigeait une certaine disponibilité. Je compris que mon embauche constituait davantage un problème qu'un avantage pour ces deux représentants de l'administration. Il ne s'agissait pas, toutefois, pour eux de m'empêcher d'avoir accès à des informations qui contredisent l'image officielle. Soulignant la nécessité qu'il y avait pour ma recherche à avoir les coudées franches, je sollicitais un accès facilité à toutes les activités pour les observer et la possibilité de pouvoir prendre part aux tâches effectuées lorsque le besoin s'en ferait sentir. Mathieu Oïli me l'accorda immédiatement. Il se disait très intéressé par une étude sur le public des concerts et m'autorisait également à exploiter les données informatiques du fichier-clients. Je reconnaissais là, la vision assez courante chez un certain type de personnel d'encadrement et fondée sur une idée purement

quantitative de la sociologie comparable à certains aspects de l'étude de marché. Je ne fis rien pour laisser entre-apercevoir le fait que mon travail ne se plaçait pas dans cette perspective et qu'il ne pourrait donc être utilisé à des fins de gestion. À partir de ce moment-là et forte d'un double assentiment, celui, tacite, du directeur artistique Peter Brook et celui, explicite, de l'administrateur, je pus retrouver mon terrain en adaptant le rythme de mes présences à mes seules contraintes professionnelles et familiales et non plus en tenant compte également des impératifs imposés par un emploi sur place. J'avais cependant pris la mesure d'un des éléments majeurs de l'organisation du travail au Théâtre des Bouffes du Nord : la totale disponibilité requise de la part des employés. Pour des raisons qui ont trait tant au fait qu'il s'agisse d'une petite structure du point de vue de ses effectifs qu'au fait que ma présence n'ait pas suscité d'inimitié de la part des personnes travaillant aux Bouffes du Nord, je me suis sentie assez à l'aise et relativement libre de mes mouvements. Je dois toutefois reconnaître qu'il m'a fallu veiller à respecter certains principes non écrits qui, si je les avais enfreints, m'auraient à tout jamais fermé les portes de ce théâtre. Ainsi, si je savais qu'aucune personne extérieure au théâtre n'était admise lors des répétitions, je découvris rapidement que, bien que travaillant au théâtre, il me serait impossible d'approcher ne serait-ce que le lieu de répétition. Je découvris également que si la salle de théâtre était un lieu aisément accessible, il était des moments où le personnel n'y était pas admis et qu'il convenait alors de surtout ne pas se faire remarquer. Quelque fut la légitimité de l'activité, il ne seyait pas que des personnes non invitées soient là alors que pouvaient se dérouler dans la salle des événements ayant trait à la création d'un spectacle de Peter Brook. Un autre principe non écrit est qu'il existe des personnes dont il ne faut pas mésestimer l'importance et qu'il convient de montrer que l'on maîtrise certains traits de l'organisation qui ne sont pas affichés. À partir du moment où je travaillais au théâtre, il importait que je fasse plus grand cas de l'assistante à la mise en scène de Peter Brook. Cela m'aurait évité les quelques remarques cinglantes qu'elle m'adressât concernant ma présence et qui me firent craindre un instant qu'elle allait s'opposer à ce que je continue mon enquête. Non pas qu'il eût fallu que j'obtienne son assentiment pour mon travail de recherche mais parce qu'il convenait que je reconnaisse l'importance de sa position au sein du théâtre en faisant la démarche de me présenter et de l'informer moi-même de mon travail avant même d'avoir affaire à elle pour un entretien, par exemple. En me lançant devant d'autres membres du personnel des remarques comme « Vous êtes toujours là ? », ou « j'aimerais bien que vous ne soyez pas là en ce moment parce qu'on répète avec des enfants et qu'ils ne comprendraient pas », en reportant régulièrement son entretien de sorte qu'elle soit l'une des rares personnes dont je n'ai pu recueillir ni son histoire de vie ni son point de

vue, Éliane Marossian a agit en parfaite *gatekeeper* ce que je traduirais, dans le contexte du Théâtre des Bouffes du Nord, par gardien du temple. Même une fois l'agrément d'enquête acquis, les responsables disposent de divers moyens pour affecter profondément le travail du chercheur et en particulier restreindre son champ d'étude ou porter atteinte à la validité de son travail en limitant l'accès aux données ou en remettant en cause la compétence du chercheur. Alors que j'étais revenue sur le terrain fin juin 2005 afin de mesurer l'impact des changements suscités par le départ du directeur administratif Stéphane Lissner et la fermeture programmée du théâtre pour travaux, Micheline Rozan, alors présente pour résoudre la question délicate du licenciement d'une partie du personnel, a tenté de dénier toute valeur à mon travail. J'avais repris mon poste à l'un des bureaux du service de location lorsqu'elle entra dire au revoir à Izabela et me voyant demanda qui j'étais. Weronika qui l'aidait à se déplacer en la soutenant par le bras lui rappela « Vous savez, la jeune femme qui fait une étude sur les Bouffes ». M'approchant de Micheline Rozan pour la saluer, je lui dis que nous nous étions rencontrées pour un entretien et que je lui avais fait ensuite parvenir quelques pages de la partie historique la concernant afin qu'elle me fasse part de ses remarques. Elle dit alors : « J'espère que ça ne va pas être publié votre truc parce qu'il faudrait que je me mette en colère. C'est bourré d'âneries ». Je lui demandais pourquoi elle ne m'avait pas, alors, fait part de ses critiques et elle me répondit que cela n'en valait pas la peine. Se tournant vers Izabela et parlant de moi « Pourquoi vous la supportez ? »<sup>676</sup>.

Ces comportements doivent, toutefois, être tenus pour peu fréquents et grâce à une acceptation aisée auprès de l'ensemble du personnel j'ai réussi à maintenir une présence régulière durant les périodes de vacances universitaires et dès que j'en avais l'occasion et ce entre 2000 et 2004. Pendant ces moments, je m'arrangeais soit pour cumuler soit pour alterner une présence dans la journée et une présence le soir, lors des représentations. C'est ainsi que je fus à même de prendre des notes d'observation mais aussi de procéder à des entretiens.

La plupart des situations de travail observées en soirée lors des représentations, offrent la particularité d'être très intenses parce que condensées sur des périodes assez brèves. Lorsqu'on prend part à ces activités, il est alors quasiment impossible de noter au fur et à mesure le détail des interactions et la position d'observateur non-participant revêt alors une certaine pertinence en regard du compte-rendu du déroulement des événements. Comme je l'ai éprouvé aux travers de mes quelques périodes auprès des placeurs, la relative brièveté des

---

<sup>676</sup> Certains chercheurs ont fait état de cette remise en question de leurs compétences. Je ne citerai que Goffman critiqué par des membres de la profession médicale. GOFFMAN, E., *Les moments et leurs hommes*, Éd. du Seuil, Paris, 1988, p. 114, 252 p.

situations de travail intensif me permettait de trouver des moments où consigner mes observations peu de temps après. Je ne pus régulièrement prendre des notes durant la période de travail à la location lors de laquelle les situations s'enchaînaient rapidement tout au long de la journée alors que j'étais partie prenante dans l'interaction. Il ne s'agissait pas pour moi de trouver un prétexte à m'absenter puisque j'avais pris le parti de mener à bien mes recherches à découvert. Il s'agissait en revanche de trouver le temps matériel de consigner les choses par écrit alors que j'étais simultanément engagée dans plusieurs interactions. Que ce soit pour cette activité ou d'autres, je me suis rarement souciee d'avoir à me cacher afin de procéder à la prise de notes. La plupart du temps, je me tenais dans un endroit qui me semblait à la fois offrir les avantages de la localisation stratégique et de la discrétion. Quand je ne pouvais contribuer aux tâches, je veillais à ne pas gêner le travail du personnel du théâtre. Ainsi, je mis tantôt à profit une table d'appoint au bureau de location, tantôt un banc dans le couloir circulaire de desserte du théâtre, tantôt une place au parterre ou encore au troisième étage avec la régie, tantôt une table de repassage dans le local des habilleuses. Depuis le début, j'avais accordé ma tenue vestimentaire à celle de la majeure partie du personnel de mon âge : soignée mais sans sophistication. Je portais ainsi souvent un jean et un pull-over. Ma présence aux côtés du personnel et la similitude d'identité vestimentaire conduisait parfois le public à penser que j'en faisais partie. Ceci m'amena à remplir, de temps à autre, le rôle que le public pensait afférant à ma fonction, mais il me conduisit le plus souvent à diriger les spectateurs vers la personne qui pourrait les aider. Le paramètre pris en compte était alors la pertinence de mon intervention par rapport au travail du personnel de façon à ne jamais placer les employés dans une situation délicate. J'évitais ainsi de procéder au placement des spectateurs qui s'adressaient à moi lorsque l'administrateur était présent car sa présence étant motivée par le contrôle des activités des placeurs, cela aurait signifié qu'ils n'avaient pas la maîtrise du public. Parfois, toutefois, il était bon que je ne consigne pas mes remarques au vu et au sus des personnes concernées par les situations observées. Je tiens à souligner ici l'un des caractères fondamentaux de l'observation participante ou semi-participante lié au statut changeant de l'observateur au cours des relations qu'il entretient avec les personnes observées. Même lorsqu'elle est acceptée, la présence de l'observateur qui travaille à découvert suscite différents types de réactions qui parfois conduisent à une situation proche de celle d'un observateur effectuant un travail d'enquête souterrain. Dans le cadre d'un travail d'enquête à découvert, les individus observés sont engagés dans une situation qu'ils définissent généralement en fonction de l'idée qu'ils se sont fait du travail de l'observateur : la personne qui est avec moi est un chercheur qui observe tout ce que je fais et qui le prend en

notes ou encore, c'est une personne qui m'interroge et enregistre notre conversation. Les individus observés ont alors pleinement conscience de la présence de l'observateur et de son rôle mais, font parfois mine de l'ignorer gardant ainsi une certaine maîtrise de l'interaction. Toutefois, dans certains cas, l'observateur peut être conduit à cacher son activité d'observation. Il en est ainsi lorsque les individus observés, tout en ayant conscience d'être en présence d'un observateur, ne définissent pas la situation comme entrant dans le cadre d'une situation observable. Dans le contexte d'une enquête sur un lieu de travail, par exemple, les employés attendent généralement du chercheur qu'il s'en tienne à observer le travail. Les situations qui ne relèvent pas directement de la description des tâches ou de l'organisation du travail comme certaines discussions que les employés peuvent avoir entre eux, qu'elles portent ou non sur leurs activités dans le cadre du travail, ne sont pas définies comme ayant une pertinence par rapport au travail du chercheur. Le chercheur doit alors veiller à ne pas aller à l'encontre de cette définition en prenant ouvertement des notes sur ce qui est dit. En affichant son rôle d'observateur, il s'expose alors à ne plus être accepté auprès des individus observés en-dehors des situations de travail à proprement parlé. C'était le cas lors des nombreuses occasions de conversations informelles qui, bien qu'elles me permettent de recueillir des informations pertinentes, ne relevaient ni de la situation d'observation et de la description minutieuse des tâches effectuées dans le travail ni de la situation d'entretien formel. Dans ces situations, même si ma position était connue, il convenait que je trouve le moment et le lieu propice pour consigner mes remarques à l'abri des regards.

Parfois encore, comme l'a montré Howard Becker, les individus observés peuvent ne plus avoir conscience du fait que la personne qu'ils ont en face d'eux soit un observateur<sup>677</sup> et ils ont une autre définition de la situation : la personne qui est avec moi est un collègue avec lequel je suis en train de dialoguer. L'observateur doit alors veiller à ne pas introduire un écart entre la définition que les personnes observées ont de la situation et son rôle d'observateur. Ce dernier ne peut alors pas ostensiblement sortir son carnet de notes et noter ce qu'il vient d'entendre au risque de rompre la confiance qui prévaut dans les relations d'amitié. Une plus grande proximité avec les personnes observées permet d'avoir accès à certaines informations qu'un observateur aurait du mal à recueillir, elle peut aussi conduire l'observateur à ne pas oser poser certaines questions de peur de rompre les modalités d'interaction instaurées.

Les observations m'ont permis de relever différents types d'évènements : une description précise de certaines tâches, les enchaînements, chevauchements, aboutissements et

---

<sup>677</sup> BECKER, H., *Sociological Work*, op. cit., p. 46.

inaboutissements de celles-ci. Les modalités de leur assignation, les limites de compétences, les tâches méprisées, refusées ou déléguées. L'autonomie dans le travail, le contrôle des différents types de clients. Henri Péretz a relevé l'utilité de l'observation directe dans les situations de foules difficilement saisissables par d'autres méthodes. Le comptage permet de faire ressortir les flux et de donner à l'observateur « une idée de l'ampleur et de la variété des participants »<sup>678</sup>. Sans le comptage l'évaluation du public des Bouffes du Nord eut été totalement partielle puisque reposant uniquement sur les spectateurs qui avaient accepté de me rencontrer. Grâce au comptage, le chercheur peut également mesurer la récurrence de certaines situations mais aussi évaluer les contraintes de temps, de durée et de cadence qui s'imposent aux employés. Si l'observation non participante donne une grande liberté d'action et une disponibilité pour la prise de notes, l'observation participante, comme l'indique Jean Pénéff, donne la mesure réelle du temps et des conditions de travail des employés<sup>679</sup>. Sans avoir moi-même expérimenté le travail des locationnaires ou des placeurs, je n'aurais pu éprouver la tension qu'impose le rythme soutenu des appels tout au long d'une journée de 7 heures ou les flux continus de spectateurs dans un court laps de temps. Il reste, cependant, que de nombreuses activités ont été observées sans participation directe et ne peuvent donc rendre compte de cet élément.

### ***La relation chercheur - enquêtés : éléments biographiques, contexte et situation d'entretien***

La taille de l'organisation et la présence suffisamment régulière d'une équipe constante et réduite de personnes similaires a sans aucun doute facilité l'établissement de relations conviviales sur la durée en dépit de la discontinuité des interactions. Certains éléments biographiques ne sont pas sans avoir joué un rôle dans le type de relations entretenues. Comme je l'ai souligné plus haut, la proximité d'âge a sans aucun doute facilité la relation avec bon nombre de participants au fonctionnement du théâtre des Bouffes du Nord. Celle-ci reposait d'ailleurs souvent plus sur un l'âge fictif qui m'était attribué du fait que je m'étais présentée comme étudiante que sur mon âge réel. Cela était accentué par le fait qu'il existe un écart générationnel entre deux groupes d'employés et que cela se ressent dans les liens amicaux qui s'établissent, les plus âgés partageant peu les moments de convivialité des plus jeunes. Il est difficile de dire si le fait d'être une femme m'a avantagé. Je ne peux que souligner que cela n'a pas constitué un barrage à ma fréquentation d'une équipe technique et de comédiens à dominante masculine. Sachant, toutefois, que je n'ai pas partagé leurs tâches

---

<sup>678</sup> PÉRETZ, H., *Les méthodes en sociologie, l'observation*, La Découverte, Paris, 1998, pp. 24-26.

<sup>679</sup> PÉNEFF, J., « Mesure de contrôle des observations dans le travail de terrain », *op. cit.*, pp. 124-128.

et qu'un rapport de séduction a parfois existé, en particulier, en provenance des comédiens. Il ne fait aucun doute que sans ma maîtrise de la langue anglaise, la plupart des entretiens avec des acteurs n'auraient pu avoir lieu du fait qu'une bonne partie d'entre eux était anglophone et que même s'ils s'initiaient à la langue française il leur eût été impossible de soutenir un entretien détaillé. Même les disciples d'origine étrangère ayant une bonne maîtrise de la langue française du fait qu'ils habitent en France depuis de nombreuses années ont très vite détourné vers une langue anglaise qu'il maîtrisait mieux un entretien commencé en français. Tous les employés du théâtre aimant à faire ressortir l'origine nationale de leurs différents collègues comme un élément positif et les séjours à l'étranger étant valorisés, mon multiculturalisme était pleinement en accord avec la culture des Bouffes (je suis née au Portugal d'un père portugais et d'une mère française, j'ai vécu en Grande-Bretagne, aux Etats-Unis et en République Populaire du Congo, mon mari est d'origine vietnamienne). Cependant, je pense que si ces éléments m'ont permis de me sentir à l'aise, ils n'ont pas agi en soi dans la définition que les participants à l'organisation se sont faits de moi. Celle-ci a été beaucoup plus tributaire du contexte de changement organisationnel qui affectait le théâtre durant la période d'étude. Jean Péneff souligne l'impossibilité qu'il existe parfois à obtenir certaines informations du fait que les relations aient été établies sur le mode de la camaraderie de travail<sup>680</sup>. Dans une situation de tension celle-ci peut permettre, au contraire, d'obtenir que les enquêtés voient dans le chercheur la personne à qui l'ont peut enfin exprimer un point de vue négatif sur la situation. C'est ce qu'ont fait bon nombre d'employés, avec beaucoup de retenue. Il faut dire que, arrivée peu de temps après les changements introduits par Stéphane Lissner, la plupart des employés pensaient que Peter Brook avait accepté mon étude « parce qu'il voulait savoir ce qu'il se passait vraiment ». J'étais forcément « avec eux » contre ce « patron ». Ce contexte explique qu'aucune personne ne se soit totalement opposée à un entretien et j'ai ainsi pu conduire soixante-quatre entretiens d'une durée moyenne d'une heure et trente minutes. Deux n'ont toutefois pu être enregistrés, les enquêtés ne souhaitant pas que certaines données personnelles soient connues de leurs responsables. Si j'ai toujours pris la précaution d'expliquer les modalités de l'entretien, j'ai dû toutefois user de quelque stratégie afin d'obtenir que certains se laissent questionner, soulignant toujours la garantie d'anonymat que je m'engageais à préserver vis-à-vis de l'extérieur<sup>681</sup>. Pour les enquêtés, le recueil de données sociodémographiques et d'histoires de vie constitue toujours une appréhension car ils

---

<sup>680</sup> PÉNEFF, J., *op. cit.*, p. 135.

<sup>681</sup> Il est bien évident que, compte tenu de la taille de l'organisation et du détail des situations les participants, quant à eux, ne peuvent que se reconnaître et identifier leurs collègues.

ont le sentiment de perdre alors le contrôle du type d'information les concernant et de leur modalité de divulgation. Il m'a fallu souvent flatter ceux ayant une notoriété publique alors qu'il m'était plus facile d'insister auprès des autres sur ma volonté de donner la parole à ceux qui, d'ordinaire, ne l'ont pas. Mais au-delà de cet aspect trivial, je discernerai ici, deux grands types d'attitudes face à l'entretien qui dépassent le simple fait d'avoir à justifier l'entretien et l'usage d'un appareil d'enregistrement. Tout d'abord, il y a ceux qui, de par leur métier, sont accoutumés à l'exercice et ont une vision très définie de son utilité. Il s'agit principalement des comédiens et des personnes publiques qui, habitués à des entretiens biographiques ou portant sur leur travail, ont, pour la plupart, une grande maîtrise du déroulement et savent très bien tourner une question à leur avantage. Conscients de leur image publique, il est souvent difficile d'obtenir des informations pertinentes qui ne relèvent pas d'un discours déjà connu. L'habitude de l'exercice les conduit également à le limiter dans le temps et il est souvent presque impossible d'obtenir que l'entretien dépasse une heure trente voire même, parfois, une heure. Ensuite, il y a les personnes qui, elles, n'ont jamais fait d'entretien. Avec elles, il m'était plus aisé d'obtenir que l'entretien ne soit pas limité dans le temps, il était en revanche, parfois difficile d'obtenir des points de vue explicites. Les entretiens que j'ai effectués lors de mon arrivée sont tous empreints d'une situation de tension. Si pour les personnes interrogées, l'entretien devient alors souvent un moyen d'exprimer sa vision de la situation et rempli donc plus aisément l'objectif recherché qui est celui de faire ressortir la variété des points de vues, il arrive qu'il soit perçu comme un danger réel. Pas pour les personnes qui, lors de l'entretien, ne faisaient déjà plus partie des employés du théâtre et qui ont ainsi souvent exprimé leur amertume à l'égard de la nouvelle direction remettant en question l'organisation du travail telle qu'elle se présentait désormais. Ni pour les personnes nouvellement recrutées qui voyaient là un moyen de justifier leur embauche en dressant un état des lieux du travail avant leur arrivée. En revanche, une partie des personnes toujours présentes, membres du personnel administratif ou technique et ayant connu l'ancienne organisation du travail, n'osait se prononcer par crainte de voir leurs propos utilisés contre eux et ainsi perdre leur emploi. Chaque situation d'entretien a donc donné lieu à des conversations distinctes. Toutefois, afin de m'assurer que certaines questions étaient systématiquement traitées, je suivais un guide d'entretien sans pour autant dicter l'ordre des questions qui s'adaptait au flux naturel de la conversation. Cette souplesse permettait d'ajouter des questions en réaction à une réponse de l'interviewé.



**ANNEXE 2**  
*Genèse d'un théâtre*

Le Théâtre des Bouffes du Nord a été érigé entre 1875 et 1876 à l'emplacement où il se trouve aujourd'hui encore à savoir, sur la place de la Chapelle, dans le 10<sup>e</sup> arrondissement. Dès sa construction, ce lieu de spectacles a été conçu pour être une salle de théâtre, qui plus est une salle à l'italienne. Avant même son ouverture, la presse nationale annonce l'édification de cette salle de spectacle et insiste sur le caractère exceptionnel de l'événement. Aux yeux des premiers observateurs de la presse spécialisée, l'architecture et la décoration revendiquent un théâtre lyrique<sup>682</sup> distingué capable d'accueillir un nombre important de personnes et susceptible d'attirer un large public compte tenu d'un environnement jugé propice puisqu'il s'agira, dans le quartier, de la seule salle conçue pour être dédiée au théâtre. Pour le critique théâtral de l'*Entracte*, si l'architecture ne définit pas *a priori* la catégorisation de la salle du point de vue de sa programmation, elle classe définitivement le théâtre dans les pôles d'attraction culturelle et lui confère un rôle dans l'offre locale tout autant que parisienne de spectacles. Aux yeux du journaliste, l'implantation de ce théâtre, quant à elle, détermine sa fréquentation future.

On vient de commencer dans Paris, la construction d'un nouveau théâtre dont il n'a pas encore été question, même à l'état de projet. Ce théâtre, d'une importance exceptionnelle, tant du point de vue de l'architecture qu'à celui de la destination à laquelle il sera affecté, s'élève à l'angle de la rue du faubourg Saint-Denis et du boulevard de la Chapelle, sur des terrains attenants à la Gare du Nord. Ces terrains qui, primitivement, devaient être couverts par les bâtiments d'une caserne, dont on avait même commencé les fondations, ont été vendus récemment par la ville de Paris à une société qui les a déjà en partie recouverts de hautes maisons. L'espace réservé pour la construction du théâtre dont nous parlons affecte la forme d'un hexagone fuyant dans la direction opposée au boulevard extérieur et dont la superficie est de 900 mètres environ. D'après les projets primitifs de l'architecte, M. L..., deux passages élégants, dissimulés dans la construction, à l'instar des branches du passage des Pruniers, devaient desservir ce nouveau théâtre, qui par sa situation, devra certainement être un théâtre populaire. La salle, de proportions identiques à celles de la Gaîté, pourra admettre environ 2000 personnes. La forme serait celle d'une ellipse dont le plus grand diamètre serait dans le sens de la largeur. La décoration serait relativement à la hauteur du goût moderne, et quant à la structure, toute de fer et de pierre, elle pourrait défier le temps aussi bien que celle de nos plus célèbres établissements dramatiques. Reste à dire ce que jouera ce théâtre. Cela ne nous

---

<sup>682</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, le terme lyrique entre dans le vocabulaire du théâtre pour qualifier un lieu où sont représentées des œuvres chantées sur une scène. D'après BAUMGARTNER, E., MENARD, Ph., *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 460.

regarde plus. D'ailleurs aucun directeur ne paraît être choisi jusqu'à ce jour. Ce que nous tenons à prouver c'est que Paris va posséder d'ici quelques semaines, un théâtre avec lequel il faudra compter et qui veut faire une guerre sérieuse aux affreux cafés-concerts qui pullulent encore dans les quartiers voisins. Les constructions ont déjà atteint la hauteur du deuxième étage ; il n'est donc pas téméraire de penser que le gros œuvre sera tout à fait terminé pour les premiers jours de 1876 ! <sup>683</sup>

---

<sup>683</sup> *L'Entracte (ou Entracte)*, 3 décembre 1875, (article non signé).

## **Chapitre I. ARCHITECTURE et IMPLANTATION**

### **Section I. La prégnance de l'architecture**

Dès l'ouverture au public de ce théâtre, qui porte d'emblée l'appellation de Théâtre des Bouffes du Nord, ce ne sont pas ses spectacles à l'affiche qui suscitent l'admiration de la critique théâtrale parisienne mais son architecture et son décor. Toutefois ce n'est pas par rapport aux constructions antérieures de l'architecte qu'un journaliste spécialisé dans la critique théâtrale définit l'auteur de l'édifice. L'Académie nationale de Musique vient d'inaugurer la nouvelle salle parisienne consacrée à l'art lyrique. Les accointances de l'architecte du Théâtre des Bouffes du Nord avec Halanzier, le premier directeur de l'Opéra Garnier apparaissent alors comme une garantie de sa compétence en matière d'architecture théâtrale contemporaine.

Au lieu de s'informer des noms du directeur ou des artistes, tous ceux qui entrent aux Bouffes du Nord se demandent quel est le nom de l'architecte. On me répond : c'est Monsieur Leménil, un ami d'Halanzier

Comme tous les créateurs, les architectes imprègnent leurs œuvres de leurs choix et les caractéristiques du Théâtre des Bouffes du Nord trouvent, sans doute, une origine dans ceux de Louis-Marie Etienne Leménil. Mais un architecte n'est pas seul à intervenir dans la genèse d'un édifice quel qu'il soit. Même s'il est impossible aujourd'hui de rendre compte du rôle joué par les différents intervenants à l'origine des Bouffes du Nord, il importe d'y associer le commanditaire et propriétaire du bâtiment. Comme tout maître d'ouvrage, ce dernier a contingenté le travail de l'architecte en définissant la finalité de l'édifice et les moyens investis dans sa construction. Le cadre ainsi établi a constitué les données à partir desquelles l'architecte a pu exercer ses choix de structure et de décoration. Les conditions d'édification d'un théâtre sont donc intimement liées aux interactions entre ces deux hommes et à leurs cadres de référence. La biographie individuelle de chacun de ces deux personnages peut nous renseigner sur les choix et les motivations ayant conduit à l'existence de cet édifice culturel. Choix architecturaux de structure et de décoration mais aussi considérations financières liées à la vocation même d'un lieu destiné à une utilité commerciale. Ces informations pourront ensuite être mises en perspectives avec les données concernant l'environnement politique,

économique, culturel et social dans lequel le Théâtre des Bouffes du Nord a vu le jour. Je présenterai ainsi les transformations urbaines suscitées par la réforme haussmannienne et les ouvertures et contingences qu'elles ont constituées pour la construction des Bouffes du Nord.

## **I. Le binôme industriel<sup>684</sup>-architecte, une association déterminante dans le Paris haussmannien**

Bien que tout édifice public mérite que l'on s'intéresse à son concepteur et en dépit de l'étonnement ébahi suscité par l'architecture des Bouffes du Nord, M. Leménil est resté un architecte de faible notoriété. Rares sont les informations conservées sur ses ouvrages. Encore plus rares sont celles concernant sa vie et sa carrière. Pourtant, l'utilisation de ces données éparses permet de comprendre les choix architecturaux qui ont été faits lors de l'érection du théâtre et fournit une base à l'analyse des conditions de subsistance de la salle.

### **A. Un architecte fouriériste et amateur d'art lyrique**

L'architecte, Louis-Marie Emile Leménil (1832-1913) fut élève de Le Bas à l'école des Beaux Arts de Paris, ainsi qu'élève de l'Académie Impériale de Saint-Pétersbourg. Il a construit, en France, de très nombreuses maisons de rapport, mais n'est connu que pour la Cité industrielle<sup>685</sup>, un ensemble de bâtiments d'exception dans l'architecture parisienne de la période post-haussmannienne (après 1870), situé rue des Immeubles-Industriels dans le 11<sup>e</sup> arrondissement à Paris, achevé en 1873, et qui n'est pas sans rappeler les réalisations phalanstériennes<sup>686</sup> telles que le Familistère de Maurice La Châtre (en exil à Saint-Pétersbourg dans les mêmes années) à Beautiran en Gironde. C'est une construction à structure métallique, composée de trois étages d'ateliers pour artisans et de trois étages de logements pour leurs familles, qui comprend des bains-douches et un lavoir chauffé. Par cet ouvrage Emile Leménil obtint la médaille d'or à l'exposition universelle de 1878 dans la catégorie logement ouvrier.

---

<sup>684</sup> Selon E. Baumgartner et Ph. Ménard, l'emploi de ce terme comme substantif désignant une personne qui dirige un ensemble d'activités économiques fondées sur la transformation des matières premières date d'ailleurs du XIX<sup>e</sup> s. *In Idem*, p. 406.

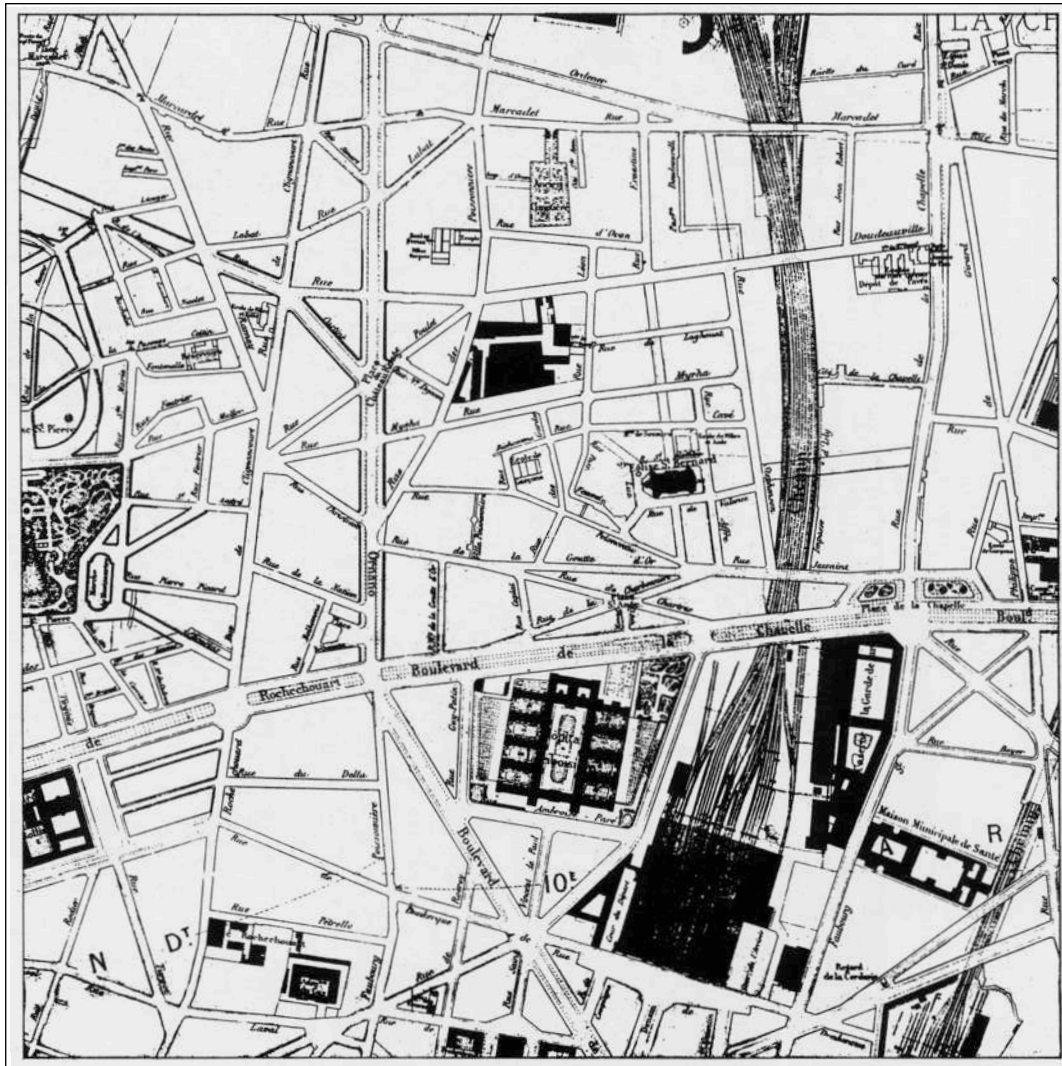
<sup>685</sup> MARREY, B., *Saint-Simoniens, fouriéristes et architecture*, Archives d'Architecture Moderne, n°20, p. 1981.

<sup>686</sup> Les phalanstères ou phalanges constituaient, dans le système de Fourier (1772-1837), une communauté ou association de travailleurs ainsi que le nom du domaine où vivait et travaillait cette communauté.

## **B. Un symbole du capitalisme immobilier**

À l'origine de cet ensemble architectural se trouve le Baron Cail, industriel, directeur de la Société Cail et Cie (qui en assure la construction) ainsi que de la Compagnie Anonyme des Immeubles Industriels, qui en est propriétaire. Les relations de Jean-François Cail et L.M. E. Leménil sont cependant antérieures à l'édification de ces bâtiments. L'architecte a, en effet, réalisé pour l'industriel le château La Briche, à Hommes près de Tours, terminé en 1869. Pour cet édifice, L. M. E. Leménil recourt déjà à ses matériaux de prédilection que sont le fer, la brique et la pierre. Jean-François Cail s'est également porté acquéreur, à travers la Société Anonyme d'Union des Capitalistes, des Constructeurs et des Propriétaires fonciers, d'une parcelle située dans le 10<sup>e</sup> arrondissement de Paris et vendue par la Société des Chemins de Fer du Nord. L'abandon du projet de construction d'une caserne de la Garde de Paris permet donc de dégager un terrain en angle qui forme un quadrilatère s'étendant des numéros 187 à 209 rue du faubourg Saint-Denis ainsi que des numéros 23 à 29 boulevard de la Chapelle (cf. infra p. 733, *Plan du quartier de la goutte d'Or à la fin des années 1870*).

L'industriel fait à nouveau appel à L. M. E. Leménil pour la construction des immeubles d'habitation et du théâtre qui s'élèveront à cet emplacement en 1876.



Le  
Thé  
âtre  
des  
Bou  
ffes  
du  
Nor  
d a  
été  
édifi  
é sur  
la  
parc  
elle  
corr  
espo  
ndan  
t à la  
Case  
rne  
des

gardes de Paris (en noir à droite des lignes de chemin de fer de la Gare du Nord). *Plan du quartier de la Goutte d'Or à la fin des années 1870*. Bibliothèque nationale de France, cartes et plans, (détail).

## **II. L'édifice : une architecture initiale atypique et efficace**

Bien qu'il respecte les grands principes de la construction théâtrale de cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle à savoir, la structure générale d'une salle à l'italienne, le théâtre a été érigé selon un plan original et inhabituel qui en fait un objet unique dans le paysage architectural français (cf. infra p. 737, *plan du théâtre daté de 1897*). En dépit de l'absence de documents iconographiques d'architecture ou d'urbanisme (plans, relevés topographiques)<sup>687</sup> de l'époque de sa construction qui eussent permis d'avoir une vision exacte de ce qu'était cette salle lors de son inauguration, des documents postérieurs existent et constituent la source de référence unique concernant l'architecture du lieu. En effet, la salle n'ayant subi aucune transformation architecturale entre son inauguration et son électrification en 1897, on peut postuler que les plans établis alors rendent fidèlement compte de la structure du théâtre. Si l'architecte n'a pas touché au principe de la « scène close », rectangle isolé de la salle par un cadre de scène et par sa disposition en hauteur par rapport à la salle, c'est cette dernière qui a fait l'objet de profonds changements.

La forme de la salle surplombée de balcons est globalement celle d'un théâtre à l'italienne à savoir, un fer à cheval. Toutefois, dans les théâtres à l'italienne, la salle en forme arrondie ouvrant sur la scène est un cercle quasi parfait. La particularité de la salle des Bouffes du Nord est que le « fer à cheval » n'est pas un cercle mais une ellipse, dont la plus grande largeur est parallèle à ce qui devrait être l'ouverture de la scène (cf. infra p. 738, dessins à main levée). Différents éléments peuvent expliquer l'architecture intérieure de la salle. En premier lieu, la topographie de la zone construite par le Baron Cail. Comme nous l'avons vu plus haut, le terrain acquis était en forme de quadrilatère. Il se trouvait situé à l'angle de deux axes routiers et était bordé par les voies de chemin de fer. Un dénivelé important existait entre le bâtiment et les voies de chemin de fer limitrophes. Or dans son *Traité de la construction des théâtres*, A. Gosset, explique qu'à cette époque de remodelage de l'urbanisation parisienne et en raison de la volonté des investisseurs d'occuper le plus grand nombre d'espaces, l'architecture théâtrale s'est adaptée à la topographie.

Les exigences de l'industrie, en voulant utiliser à Paris des terrains presque impossibles, obligèrent les architectes à des combinaisons de plans d'une ingéniosité étonnante ; rien ne les rebuta, ni l'irrégularité de la forme, ni la bizarrerie de leur raccordement avec la voie publique, souvent par de longues allées étroites, aboutissant non dans l'axe de la salle, mais sur un côté quelconque, au risque de répartir la foule

---

<sup>687</sup> Ce n'est qu'à partir de 1880 que la Ville de Paris instaure le dépôt obligatoire des plans de construction. Par ailleurs, seuls les arrêtés d'alignement de 1959 qui frappent les constructions du quartier sont déposés aux Archives de la Ville de Paris et nous informent donc des propriétaires des lots construits car l'actuel propriétaire affirme que les plans initiaux de construction ont disparu après 1952.



fort inégalement, dans des couloirs souvent étroits. Même avec des crédits suffisants, l'habileté parisienne su faire des prodiges. Le plan de l'ancien théâtre Lyrique au boulevard du Temple, construit par A. Dumas, sous le nom de Théâtre Historique, par l'architecte de Dreux, était un chef-d'œuvre en son genre, le dessin que nous donnons fera comprendre une partie des difficultés vaincues. Mais toutes ces salles, élevées par spéculation, dans le but de faire beaucoup de recettes avec peu de dépenses, c'est-à-dire de faire tenir le plus grand nombre possible de spectateurs dans le plus petit espace, l'art et le confort furent négligés.<sup>688</sup>

Il se trouve, par ailleurs, que l'architecte L. M. E. Leménil, avait été compagnon de classe d'A. Dumas fils, et devait donc connaître le précédent architectural d'aménagement de terrain irrégulier que constituait le Théâtre Historique (ancien Théâtre Lyrique, cf. infra p. 738, plan du théâtre) érigé par l'architecte de Dreux pour A. Dumas<sup>689</sup>. Cette construction était en outre détaillée dans le paragraphe sur les salles en ellipse transversale contenu dans l'ouvrage architectural de référence écrit par Joseph Filippi sur l'architecture théâtrale intitulé *Parallèle des principaux théâtres modernes d'Europe* et publié en 1860.

Si les irrégularités de terrain peuvent expliquer le choix de cette forme architecturale originale, il faut toutefois souligner, que l'ellipse transversale peut être aussi un choix motivé par les études sur les effets de l'acoustique et de la proximité que cette disposition procure. Un spécialiste de l'architecture théâtrale<sup>690</sup> avait dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle mis en exergue les améliorations que l'ellipse transversale pouvait apporter : les vibrations de la voix ne se dispersent pas et les moindres articulations sont ainsi perceptibles sans que les interprètes aient à hausser le ton. Il convient de remarquer, à ce propos, que la vocation lyrique du théâtre est constamment affichée dans sa décoration à travers la récurrence du motif de la lyre (ornements discrets de la façade extérieure sur rue et ferronneries de la salle). L'originalité de la construction réside également dans la matérialisation du plan en ellipse dans le faux plafond en fer forgé qui cache la coupole située au-dessus du parterre. Celle-ci repose sur une colonnade composée de seize piliers et arches et laisse donc apparaître une structure métallique d'ordinaire cachée. Autre originalité architecturale et prouesse technique,

---

<sup>688</sup> GOSSET, A., *Traité de la construction des théâtres*, Librairies polytechnique Baudry et Cie, éditeurs, Paris, 1886, p. 16 (137p., 60 pl.).

<sup>689</sup> De cette salle, Gosset dit « malgré les difficultés sans pareilles d'un terrain exigü, irrégulier, en pente, cette salle fut l'une des meilleures de Paris pour le drame et la comédie, elle ne fut que plus tard consacrée à la musique. » In *Idem*, p. 127.

<sup>690</sup> COCHIN, Ch., N., *Essai sur la conception des théâtres*, Paris, 1765. La paternité de l'ellipse transversale revient toutefois à un grand architecte vénitien, Andrea Palladio. Cette forme fut adoptée lors de la construction de son Teatro Olimpico, à Venise, en 1584 (sources : texte de l'architecte A. Todd).

la coupole située au-dessus de la salle pouvait se découvrir et apporter une fraîcheur inconnue dans les théâtres parisiens<sup>691</sup>.

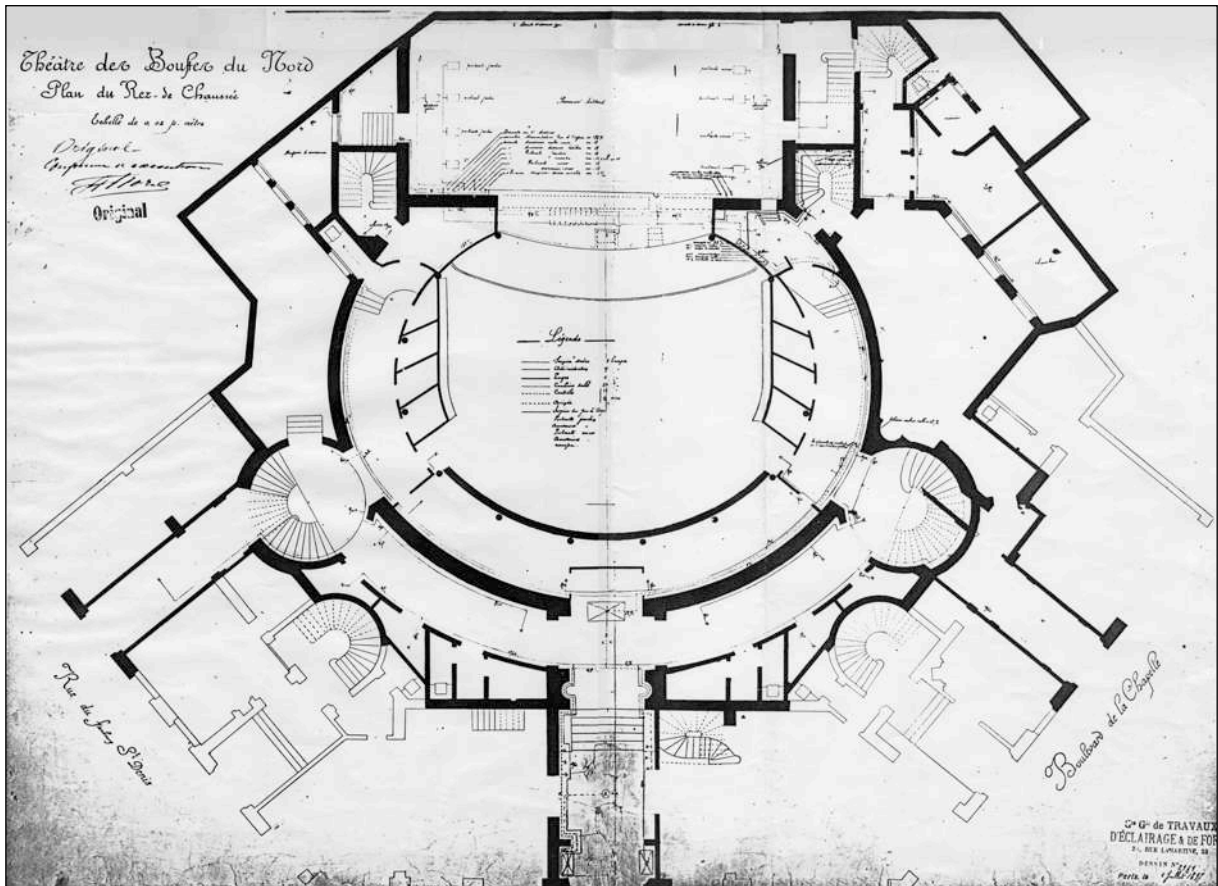
Enfin, la décoration est elle aussi peu conventionnelle puisque aux fresques peintes sur les coupoles, l'architecte L.M.E. Leménil, a préféré les volutes de fer forgé. L'ellipse est ainsi ornée de deux cercles ouvragés et de quatre lyres. Seize panneaux décorés d'arabesques de métal entourant une lyre sont disposés en corolle autour de l'ellipse. L'ensemble du décor évoque l'art lyrique et nous indique les options choisies par le propriétaire, J.F. Cail, et son architecte.

Louis-Marie Etienne Leménil aurait-il fait le choix d'un plan en ellipse afin d'offrir aux Parisiens une salle d'art lyrique dotée de grandes qualités acoustiques ? La topographie ne lui a-t-elle pas donné d'autre choix que cette forme unique ? Ou bien a-t-il optimisé les contraintes de terrain et ses connaissances en matière d'architecture théâtrale afin d'édifier une salle de musique efficace ? Si aucun document n'a été découvert qui puisse valider l'une ou l'autre de ces hypothèses, l'ensemble des données recueillies confirme cependant que l'architecte a cherché à montrer au travers de ce bâtiment, toute sa maîtrise des principes de construction d'un théâtre et des techniques d'utilisation des nouveaux matériaux ainsi que l'optimisation des contraintes topographiques.

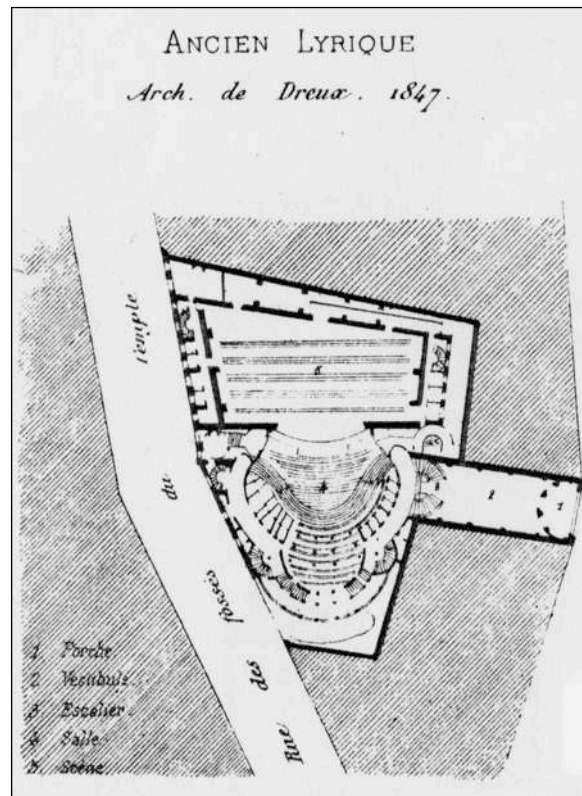
---

<sup>691</sup> « Pendant les chaleurs, la salle des Bouffes du Nord est une des plus fraîches de Paris, par son système de plafond à ciel ouvert. » In *Programme de la soirée de clôture de la saison*, 4 juillet 1891.

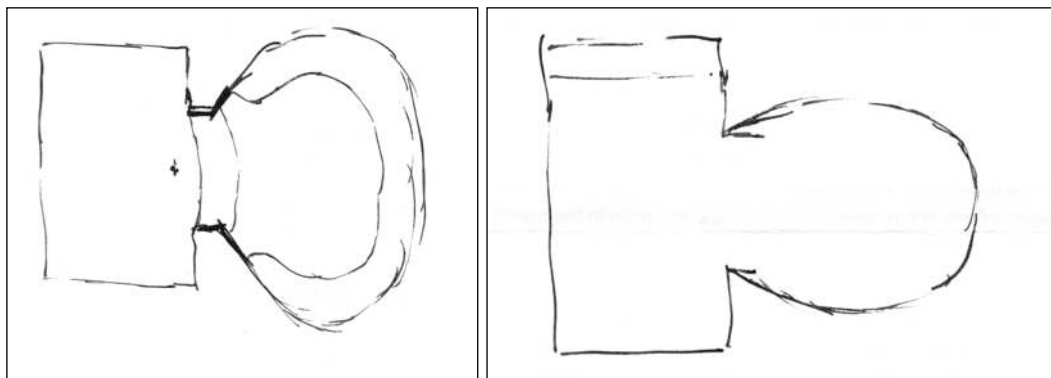
« La mise en scène signée Varna est comme toujours au-dessus de tout éloge : aussi les Bouffes du Nord qui grâce à un plafond mobile, deviennent en une seconde à ciel ouvert, font le maximum l'été comme l'hiver. » In *Comoedia*, 5 mai 1920.



*Théâtre des Bouffes du Nord, plan du rez-de-chaussée réalisé lors de l'électrification du théâtre en 1897. La Mairie de Paris ne rendant obligatoire le dépôt des plans de construction que quatre ans après l'édification du théâtre (soit en 1880), ces plans constituent les premiers documents architecturaux conservés bien qu'élaborés 21 ans après construction initiale. Cliché B.N. (92C 16 4834). Bibliothèque Nationale de France, Arts et Spectacles.*



Plan du Théâtre Historique ou Ancien Lyrique d'A. Dumas construit sur un terrain irrégulier avec salle en ellipse transversale. GOSSET, A., « Théâtres sur Terrains irréguliers », in *Traité de la construction des théâtres*, Paris, 1886, Plans 59-60. BHVP



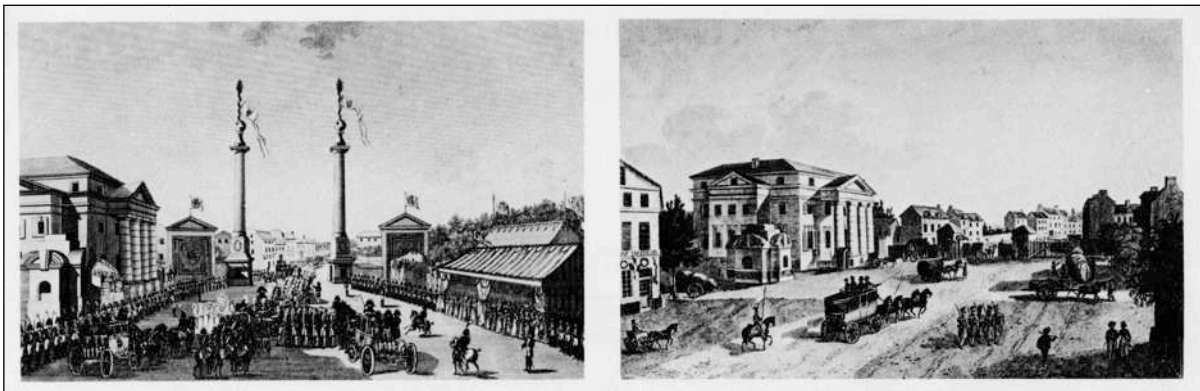
Esquisse du plan de la salle en ellipse transversale du Théâtre des Bouffes (1) et d'un plan classique de salle à l'italienne en « fer à cheval » (2), dessins à main levée de J-G. Lecat.

## Section II. Une implantation stratégique

### I. Un théâtre d'annexion

L'édification du théâtre, de l'immeuble d'habitations dans lequel il se trouve et de l'ensemble de bâtiments construits par la Société Cail et Cie, s'inscrit dans un processus plus vaste d'aménagement du quartier. Le baron Cail en est à la fois le maître d'œuvre et le maître d'ouvrage. Si le terrain est excentré par rapport aux centres d'activité commerçante de la ville de Paris et juxte les anciennes communes périphériques de la capitale, l'emplacement s'avère stratégique du fait de son accessibilité. Il est vrai que la zone située entre l'ancienne commune de la Chapelle et le boulevard St Denis bénéficie d'importants atouts topographiques et urbanistiques.

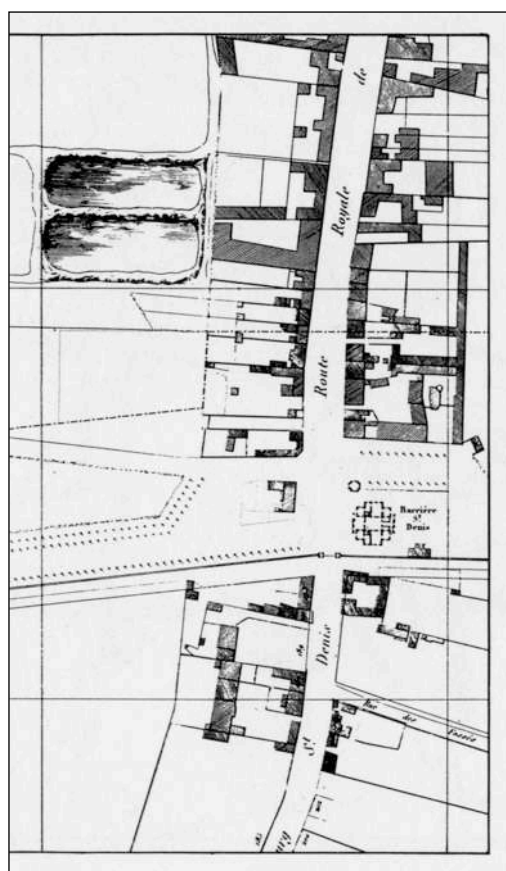
#### A. Un théâtre accessible et remarquable



La barrière Saint-Denis lors de l'entrée de Louis XVIII à Paris le 3 mai 1814, gravure, B.N.F., microfilm H71842.

La barrière Saint-Denis en 1820, gravure, B.N.F., microfilm H71849.

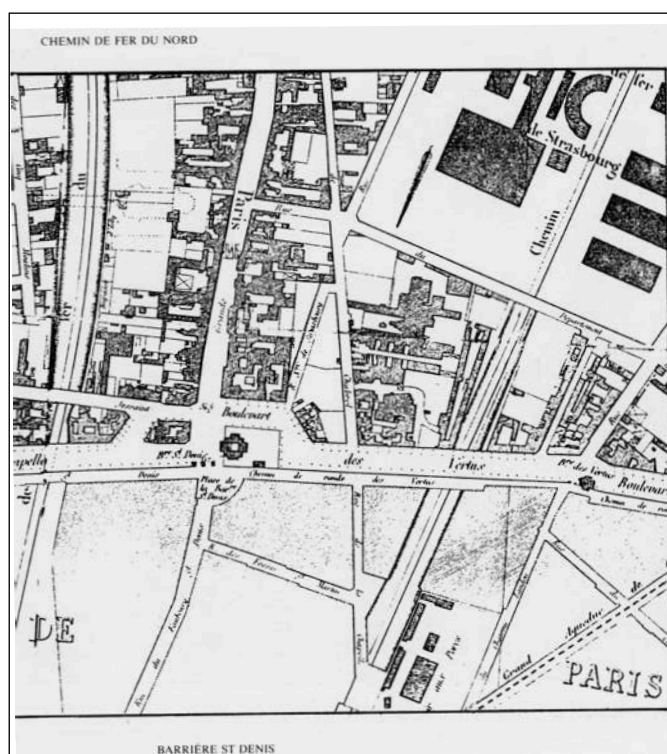
Au débouché de la rue du Faubourg Saint-Denis se trouve la barrière Saint-Denis. Celle-ci, marquée par un bâtiment orné de deux péristyles avec fronton, délimite un axe majeur d'entrée et de sortie de la capitale et non pas uniquement une voie royale conduisant à la basilique de Saint-Denis (cf. supra les gravures représentant la barrière Saint-Denis en 1814 et en 1820 ainsi que infra p. 740, le plan de Jacoubet de 1833).



La barrière Saint-Denis au débouché de la Route Royale de Paris. Atlas général de la Ville de Paris, plan de Jacoubet, 1833 (détail). Bibliothèque Nationale de France, cartes et plans.

Avant 1860, les charrettes des paysans, maraîchers et laitiers entrent et viennent approvisionner le centre nourricier de la capitale. Provenant des espaces situés entre le mur des Fermiers généraux et les fortifications, ils empruntent par centaines la rue du Faubourg Saint-Denis<sup>692</sup> pour rejoindre les Halles. En 1875, l'implantation dans le quartier est facilitée par l'annexion, depuis 1860, des communes de Montmartre, de La Chapelle et de la Villette autour du Canton de Saint-Denis (cf. infra p. 741, extrait du plan d'Onésime Théodore Lefèvre de 1859).

<sup>692</sup> De même qu'ils empruntent la rue du Faubourg Saint-Martin ou d'Enfer.



La barrière St Denis. Atlas communal du département de la Seine, Arrondissement de St Denis, Canton de St Denis. Plan Onésime-Théodore Lefèvre, 1859 (détail). Bibliothèque historique de la Ville de Paris (4° AT235).



Plan des percées réalisées à Paris entre 1854 et 1871 (en orange). Détail de la zone comprise entre la Gare du Nord et le Bassin de la Villette. Les immeubles de la Société des Capitalistes Immobilier du Baron Cail comprenant le Théâtre des Bouffes du Nord seront édifiés sur les parcelles situées autour de la « Croix de Saint André » formée par les rues Perdonnet et Louis Blanc. Atlas des travaux de Paris, 1889.



De plus, des opérations de voirie, exécutées entre 1854 et 1871 (cf. supra p. 741, Plan des percées), ont concerné exactement le périmètre qui délimite les constructions projetées. La fusion, en 1864 des boulevards extérieurs et des chemins de ronde (depuis 1789, ces derniers suivaient ici extérieurement et intérieurement le mur des Fermiers Généraux) donne naissance à deux boulevards. De la barrière St Denis (qui, après sa démolition en 1860, devient la place de La Chapelle) au boulevard Barbès, le boulevard de la Chapelle. En direction du bassin de la Villette, le boulevard des Vertus<sup>693</sup>.

Paris augmente sa population (de 400 000 habitants environ), devient dans ses limites administratives une ville industrielle, obtient la maîtrise de son espace de développement. Les barrières sont détruites, les vingt nouveaux arrondissements dessinés. La capitale apporte son « système » à sa périphérie : nouvelle voirie, alimentation en eau, mairies, écoles, etc.<sup>694</sup>

Enfin, entre la rue du Faubourg St Denis, le boulevard des Vertus et la rue Boyer, deux rues sont percées selon un tracé en croix de Saint André (les rues Perdonnet et Louis Blanc), formant un quadrilatère vite construit par la société Cail et Cie (cf. supra p. XIV, Plan des percées tracées en 1871)<sup>695</sup>. Les immeubles érigés par le constructeur sont tous représentatifs des habitations haussmanniennes. Les rez-de-chaussée sont destinés à recevoir des commerces, les étages comprennent des logements bourgeois surmontés de petites chambres réservées aux domestiques. Le terrain acquis par la Société Cail pour l'érection du théâtre bénéficie d'un autre atout urbanistique du fait de la proximité de la Gare du Nord. Cette importante porte d'accès ferroviaire à la capitale accroît le nombre de spectateurs potentiels. Après 1870, le Chemin de Fer est devenu un moyen de transport courant utilisé par la bourgeoisie et la haute bourgeoisie de province pour fréquenter les salles parisiennes<sup>696</sup>. De plus, autour de la gare, et donc du théâtre, de nombreux hôtels de voyageurs sont aménagés. La construction de théâtres aux abords des grandes gares parisiennes s'est généralisée. Si les nuisances sonores occasionnées par une telle proximité consternent la critique parisienne, cela

---

<sup>693</sup> HILAIRET, J., *Dictionnaire des rues de Paris*, Vol. I, Ed. de Minuit, Paris, 1963 réédité en 1985, p. 308 à 310. On peut remarquer que bien que l'origine du nom « Vertus » ne soit pas fournie, il fait sans doute référence au mérite, à la perfection morale, à l'énergie, la bravoure (en français depuis le XII<sup>e</sup> siècle) et non à la l'expression « femmes de petite vertu » qui n'est attestée qu'au XIX<sup>e</sup> siècle alors que le Boulevard existe déjà.

<sup>694</sup> Des CARS, J., PINON, P., *Paris Haussmann*, éditions du Pavillon de l'Arsenal, Picard éditeur, Paris, 1998, p. 124.

<sup>695</sup> En mémoire du constructeur, la rue Boyer sera, plus tard, rebaptisée rue Cail.

<sup>696</sup> Dans son introduction à l'édition de 1875 des *Annales du Théâtre et de la Musique*, le critique théâtral Got, rapporte que le développement de ce moyen de transport contribue à mettre fin au « bon temps des directions provinciales » car il n'est plus « de bon ton » d'aller au théâtre sur place. In NOËL, E., et STOULLIG, Ed., *Annales du Théâtre et de la Musique*, Charpentier éd., Paris, 1875.



n'empêche pas les spectateurs de fréquenter ces nouveaux théâtres qui ne semblent pouvoir couvrir le bruit provenant de l'activité ferroviaire qu'en ayant une programmation musicale.

Cette construction comporte une salle de spectacle à trois galeries, comparable comme dimension à la salle des Bouffes<sup>697</sup>. Le cadre est plus large et nous avons fait cette remarque que les loges des artistes sont édifiées en bordure de la voie de chemin de fer du Nord. De sorte que, comme au Grand Théâtre parisien de la rue de Lyon, le sifflet strident des locomotives et le brouhaha des trains se mêleront aux voix des divas de la chope. Heureux cafés-concerts ! Pauvres théâtres !<sup>698</sup>

## **B. Des quartiers viabilisés et partiellement sécurisés**

La rénovation des quartiers annexés ne se limite pas à l'ouverture ou à l'aménagement de voies d'accès au centre de la capitale. En 1860, les projets haussmanniens d'aménagement de la ville accompagnent les percées d'équipements de petite voirie publique comme l'éclairage des rues. L'objectif revendiqué par le Baron Haussmann est d'harmoniser ce service public. L'éclairage municipal dépendant de la richesse des communes et des habitants, une grande inégalité règne entre les quartiers de l'ancien Paris et les quartiers des communes annexées, creusant l'écart entre ce que Simone Delattre appelle des « zones d'ombre populaires » et des « zones de clarté bourgeoise »<sup>699</sup>. Ces disparités s'expliquent principalement par le fait que les diverses sociétés privées chargées de l'installation de réverbères ont choisi d'équiper, tout d'abord, les grands axes commerçants. Ceux-ci garantissent, en effet, à la fois des revenus en provenance des municipalités (alimentation des réverbères publics) mais aussi des riches habitants (éclairage privé de magasins, de cafés, de bals). À partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'éclairage permanent au gaz gagne peu à peu tous les quartiers de la capitale. La Compagnie d'éclairage au gaz, créée en 1855 et qui détient un monopole sur l'équipement lumineux de Paris signe, en 1861, un traité avec la Ville de Paris visant à l'harmonisation de son éclairage. Bien que les nouveaux arrondissements se voient également dotés de becs de gaz, ils restent sous éclairés car l'installation continue de se faire en priorité sur les grands axes d'accès et les voies de passage commerçantes. Le sentiment de sécurité est fortement lié à l'éclairage des rues et la vie nocturne à Paris est réglée par ces axes lumineux qui semblent assurer une certaine protection. L'obscurité relative des nouveaux arrondissement, encore

---

<sup>697</sup> Il s'agit ici des Bouffes parisiens situés avenue de l'Opéra.

<sup>698</sup> *Le Figaro*, 14 avril 1876.

<sup>699</sup> DELATTRE, S., *Les douze heures noires, la nuit à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, L'évolution de l'humanité, Albin Michel, Paris, p.79 à 106, 674 p.

sous-équipés, renforce leur réputation de quartiers dangereux, refuges de criminels en tous genres<sup>700</sup>. L'extension de l'éclairage public joue donc un rôle important dans la fréquentation nocturne de certains lieux. Construit à la jonction d'axes majeurs élargis et urbanisés (construction d'habitations et équipement de petite voirie) le théâtre des Bouffes du Nord bénéficie de la protection d'un halot lumineux susceptible de rassurer les spectateurs potentiels. Toutefois, les nouveaux arrondissements ne font pas l'objet d'une surveillance policière régulière identique à celle en vigueur dans les anciens arrondissements (moins de commissariats et de sergents de ville)<sup>701</sup> et ils restent perçus par la population bourgeoise comme une ceinture dangereuse qui dans ses zones ténébreuses offre un refuge aux hommes en fuite et un lieu de perdition obscène.

## **II. La naissance d'une nouvelle géographie théâtrale**

Il ne fait aucun doute que le baron Cail est à l'origine du choix de la construction d'un théâtre dans l'espace situé place de la Chapelle. Pour un investisseur privé tel que lui, l'érection d'un théâtre dans ce quartier ne se justifie pas uniquement par les possibilités de rentabilisation d'une zone en cours d'urbanisation. Outre les nombreux bénéfices qu'il est possible de retirer de la création de véritables infrastructures routières par les autorités publiques, les quartiers entourant le terrain où le théâtre est érigé offrent l'avantage d'être une zone vierge en matière d'équipement culturel. Dépourvus de théâtres, ils constituent la possibilité d'une aire d'aménagement « concerté » entre les autorités publiques et les constructeurs immobiliers, où la construction de logements destinés à une certaine catégorie de la population irait de pair avec l'érection de lieux d'agrément correspondant aux pratiques culturelles des nouveaux occupants<sup>702</sup>. Parce qu'il est érigé sur l'ancienne barrière Saint Denis, le théâtre des Bouffes du Nord se trouve à la jonction de trois arrondissements du Nord-est parisien. Le théâtre peut prétendre à attirer les populations d'une zone comprenant les quartiers de Clignancourt, la Goutte d'Or et la Chapelle, dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement, de la Villette, Pont de Flandre, Amérique et Combat dans le 19<sup>e</sup> arrondissement, de Saint Vincent de Paul et Hôpital St-

---

<sup>700</sup> J'utilise ici, les nombreuses et précieuses données fournies par l'étude de Simone Delattre dans son ouvrage mentionné plus haut

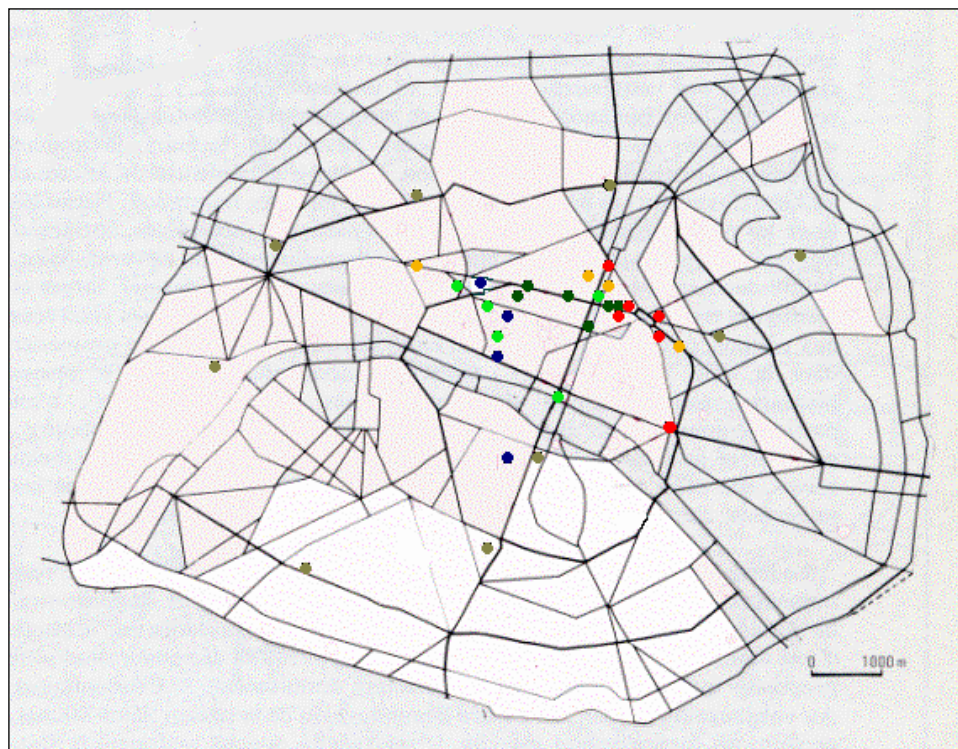
<sup>701</sup> L'îlotage ne sera renforcé qu'à partir de 1881 au moyen de la création de « kiosques avertisseurs » en liaison avec des postes de police puis, à partir de 1901, avec les agents de police cyclistes appelés « hirondelles ».

<sup>702</sup> L'élargissement et la viabilisation du Boulevard Barbès à la même époque, a permis la construction des Grands magasins Delfayel afin d'offrir à la bourgeoisie nouvellement installée au nord du Boulevard Rochechouart l'accès à un mode de consommation largement développé sur les Boulevards allant de la place de Madeleine à celle de la Bastille.

Louis, dans le 10<sup>e</sup> arrondissement. Il est intéressant de noter, qu'à ses débuts, au lieu de situer le Théâtre des Bouffes du Nord dans le quartier de Saint-Vincent de Paul dans lequel il a été construit, la critique théâtrale le situe d'ailleurs dans le quartier Nord-est de la Chapelle, accentuant ainsi son incongruité dans le paysage théâtral parisien<sup>703</sup>.

### **A. Loin des zones de concentration théâtrale bourgeoise**

Une géographie sommaire de l'implantation des lieux de spectacle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle nous apprend que ceux-ci n'étaient pas dispersés au hasard dans la capitale. En 1876, les lieux de spectacles sont concentrés en quatre zones : les quartiers de Clichy-Montmartre au Nord, de République à l'Est, de l'Opéra au centre et de la Gaîté au Sud-ouest. Le Théâtre des Bouffes du Nord est donc le seul théâtre construit dans les quartiers Nord-est de Paris (cf. plan d'implantation ci-après et p. 746, liste des théâtres parisiens en 1876).



Plan de l'implantation des théâtres parisiens en 1876 établi à l'aide du *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle* de N. Wild et des *Annales du théâtre et de la musique* de Noël et Stoullig pour l'année 1876.

<sup>703</sup> Un théâtre mineur existe déjà dans le quartier Saint Vincent de Paul, il s'agit du théâtre Lafayette, situé 221, rue Lafayette, mais qui n'est jamais mentionné par les critiques de l'époque.

Liste des principaux lieux de spectacles parisiens par catégorie conventionnelle de l'époque (1876)

**Théâtre nationaux subventionnés (en bleu)**

1. Académie nationale de musique, Opéra
2. Comédie-Française
3. Théâtre national de l'Opéra-Comique
4. Théâtre de l'Odéon

**Théâtres de « standing, première vague » (en vert)**

5. Théâtre de l'Ambigu-Comique
6. “ de la Gaîté
7. “ du Gymnase Dramatique
8. “ de la Porte Saint-Martin
9. “ des Variétés
10. “ du Vaudeville

**Théâtre de « standing deuxième vague » (en vert clair)**

11. Théâtre de l'Athénée-Comique
12. “ des Arts et Opéra Bouffe
13. “ des Bouffes Parisiens
14. “ du Châtelet
15. “ du Palais-Royal

**Théâtres « populaires » (en rouge)**

16. Théâtre Beaumarchais
17. “ du Château d'Eau
18. “ Déjazet
19. “ des Délassements-Comiques
20. “ des Folies Dramatiques
21. “ des Funambules

**Théâtres dits « de quartier » (édifiés dans les anciennes banlieues ou hors des zones traditionnelles) (en gris)**

22. Théâtre des Batignolles
23. “ de Belleville
24. “ Cluny
25. “ de Grenelle
26. “ Montparnasse
27. “ de Montmartre
28. “ Oberkampf
29. “ Rossini
30. “ des Bouffes du Nord<sup>704</sup>

**Café-concerts (en jaune)**

31. Eldorado
32. Concert Parisien
33. Pépinière
34. Ba-ta-clan

Ces implantations traditionnelles correspondaient aux grands axes d'entrée et de sortie de la capitale, zones privilégiées de passage mais aussi aux anciennes limites de la ville. Ainsi, la concentration de lieux de spectacles divers sur le Boulevard du Temple, du milieu du XVIII<sup>e</sup>

<sup>704</sup> Noël et Stoullig classent le Théâtre des Bouffes du Nord dans la rubrique « Théâtres de la banlieue et des quartiers, théâtres nouveaux, Cafés-concerts, le théâtre hors du théâtre, spectacles divers » pour l'année 1876. Cette classification révèle les difficultés rencontrées lors de la catégorisation de certaines salles ainsi que, comme je le soulignerai plus loin, la multiplication des salles à programmation hybride.

siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, s'explique par l'aménagement en terrasses et promenades des remparts construits par Louis XIV<sup>705</sup>. La destruction de cette zone d'implantation des théâtres, en 1862, lors de l'aménagement d'un nouvel axe de la place de la République à Vincennes (les « percées ») par le Baron Haussmann, engendre une nouvelle concentration autour de la place de la République. Les aires de la Gaîté et de Clichy –Montmartre correspondent respectivement aux axes d'entrée Nord et Sud-ouest de la capitale. La zone centrale, quant à elle, concentre les salles nationales subventionnées et historiques situées autour du Palais-Royal et du Boulevard des Italiens ainsi que bon nombre des salles de spectacle parisiennes privées. Il convient d'ajouter que la réforme haussmannienne de l'espace public s'accompagne d'une véritable politique publique de développement culturel orienté vers le théâtre. En effet, la Ville de Paris commande la construction de nouvelles salles et stimule la construction privée. Selon les données de l'Assistance Publique de Paris, le nombre de salles de théâtre privé passe de 6 en 1817 à 26 en 1874 et à 40 en 1904. Outre un emplacement stratégique (comme celui du Châtelet, construit en 1862), ces salles disposent des dernières améliorations techniques en matière d'architecture théâtrale concernant l'acoustique, la machinerie, l'éclairage et l'aération. En instaurant de nouvelles normes de construction, la commande publique agit positivement sur la qualité architecturale des salles. Toutefois, elle augmente également les coûts d'édification et impose donc des modifications dans la rentabilisation de ces salles. Or, la rentabilité d'une salle repose sur le rapport entre les dépenses (c'est-à-dire, les coûts de production des spectacles programmés) et les recettes à savoir, le taux de fréquentation. Dans le cas de la salle des Bouffes du Nord, son édification sur la place de la Chapelle ne place pas uniquement le théâtre dans une zone géographiquement stratégique du point de vue du passage, elle le situe dans une zone récemment conquise par une population bourgeoise. En effet, dans l'aire de construction du théâtre, dénommée « quartier Saint-Vincent de Paul », la rénovation immobilière et l'augmentation des loyers qui s'en ait suivi ont fait fuir les ouvriers vers les anciennes banlieues<sup>706</sup> annexées et des zones périphériques moins chères. Une population bourgeoise et

---

<sup>705</sup> Aux fêtes champêtres, baraques foraines, bals, concerts, assauts d'armes et feux d'artifices initiaux, de nombreux théâtres viennent s'ajouter tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet axe, surnommé Boulevard du crime, à partir de 1825, en raison des nombreux mélodrames mettant en scène les crimes perpétrés contre la vertu, est loué pour avoir été un espace de rencontre des classes où se mêlaient ouvriers, bourgeois et aristocrates. D'après l'article sur le Boulevard du Crime rédigé par M. Corvin in CORVIN, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Vol. I, In Extenso, Larousse, Paris, 2001, p. 234-235, 1894 p.

<sup>706</sup> Le mot composé de « ban » et « lieue », signifie d'abord un espace d'une lieue sur lequel s'exerce l'autorité du seigneur. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, le terme « banlieue » désigne « l'ensemble des agglomérations qui entourent une grande ville ». In BAUMGARTNER, E., MENARD, P., *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Encyclopédies d'aujourd'hui, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p.71.

commerçante s'est installée dans les logements récemment construits et l'animation commerciale du boulevard Saint Martin s'étend à présent tout au long de la rue du Faubourg Saint Denis. Le théâtre peut prétendre à satisfaire cette nouvelle petite bourgeoisie. La bourgeoisie aisée et l'aristocratie, quant à elles, goûtent avidement les plaisirs des différents théâtres de « standing » situés entre le Palais Royal et la place de la République ainsi que les cafés attenants largement illuminés et richement décorés.

## **B. Proche des lieux de divertissement ouvrier**

De par son implantation, le théâtre reste, toutefois, en prise directe avec les quartiers populaires limitrophes de la Chapelle, dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement, et de la Villette, dans le XIX<sup>e</sup> arrondissement, qui ont fait l'objet d'importants flux migratoires ouvriers. Il est donc également susceptible d'attirer une frange de cette population ouvrière. Or, il importe de souligner que la géographie des lieux de spectacle que je viens de dresser se distingue de celle des lieux de plaisirs nocturnes en ce qu'elle ne fait pas apparaître les multiples cafés, cabarets<sup>707</sup>, débits de boisson, bals publics qui attirent bon nombre de parisiens mais n'offrent pas de spectacles. Elle présente le défaut de reproduire une géographie des plaisirs établie à partir des activités d'une classe sociale aisée et méprise les activités nocturnes de la classe populaire en réduisant des lieux de convivialité et d'interaction à des aires dédiées aux beuveries.

Comme les nombreux investisseurs immobiliers du XIX<sup>e</sup>, le Baron Cail a su profiter de l'intense rénovation urbaine qu'a connue la capitale pour accroître la construction d'immeubles de rapport. L'érection d'un théâtre constitue une diversification de ses activités lucratives qui s'inscrit également dans une mouvance capitaliste plus générale. Celle-ci conduit de nombreuses sociétés privées à se lancer dans la construction d'équipements culturels ces derniers étant largement favorisés par la politique publique. Elles construisent ainsi soit pour le compte d'institutions publiques (ce fut le cas pour l'érection de la nouvelle salle lyrique de l'Opéra voulue par l'Académie nationale de musique), soit pour leur propre compte. J'ai essayé de montrer que plusieurs facteurs ont également contribué à la détermination de ce choix architectural. Topographie, acoustique, évolution technique et maîtrise de nouveaux matériaux ont permis la réalisation d'une salle de théâtre à vocation

---

<sup>707</sup> Terme initialement utilisé pour qualifier un restaurant bon marché, il désigne également, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, « un lieu où l'on se retrouve pour boire et jouer ». *In* Idem p. 111.

lyrique unique en son genre. Le choix de l'édification d'un théâtre lyrique par rapport à tout autre type d'établissement culturel dans un quartier qui cumule l'avantage de se trouver sur une voie de passage rénovée et bien équipée du point de vue de la petite voirie avec celui de toucher un public n'ayant pas accès à des infrastructures culturelles de proximité se trouve, sans doute, renforcé par les accointances du Baron Cail et de son architecte. Jean-François Cail et Louis Marie Emile Leménil sont amis d'Halanzier, le premier directeur de l'Opéra Garnier (1875-1879)<sup>708</sup> construit en 1875 et qui inaugure un style dans la construction de salles à l'italienne à vocation lyrique. Toutefois, des affinités de goût ne sauraient suffire à justifier un tel choix compte tenu du paramètre que constitue le public potentiel. En effet, à l'époque, ce type de salle est généralement destiné à accueillir un public en majorité bourgeois et doté de moyens suffisants pour assister à des spectacles lyriques dont le prix des places est assez élevé du fait des coûts de production liés au genre lui-même. Pour un « promoteur » immobilier comme le Baron Cail, l'édification d'une salle de théâtre devait avant tout garantir un retour lucratif sur l'investissement financier que la construction d'une salle de spectacle représente. Les bénéfices potentiels de l'érection d'une véritable salle de théâtre lyrique plutôt que d'une salle de café-concert ou d'un cirque, comme il s'en construisait également à l'époque, ont dû faire l'objet d'une évaluation rationnelle qui correspondrait à ce que l'on nomme communément aujourd'hui une étude de marché. En tant que propriétaire, le Baron Cail doit recevoir un pourcentage de la recette réalisée par le futur directeur qui ne peut être que détenteur d'un bail d'exploitation commerciale pour le théâtre. À l'époque, comme de nos jours, un tel chiffrage ne pouvait reposer que sur l'établissement du rapport entre les données concernant le public susceptible de fréquenter la future salle de théâtre et celles concernant la concurrence. Soit respectivement, une connaissance même sommaire de la structure sociale et du pouvoir d'achat des différentes catégories d'habitants dans la zone avoisinant le théâtre et une bonne appréhension de l'offre de spectacle parisienne, de sa géographie, de ses typologies et de ses prix. Afin d'essayer de déterminer plus précisément les raisons qui ont amené le Baron Cail à choisir de construire une salle de théâtre à l'italienne à vocation lyrique place de la Chapelle, je vais tenter, à présent, de dessiner un portrait de la population qui habitait les quartiers qui entourent le théâtre avant de le mettre en perspective avec l'état du marché parisien du spectacle.

---

<sup>708</sup> WILD, G., *Décors et costumes du XIX<sup>e</sup>*, tome 2 : Théâtres et décorateurs. Collection de la Bibliothèque. Musée de l'Opéra, Paris, 1995.



### **Section III. L'environnement social et culturel**

En 1876, la structure sociale de la zone d'implantation de ce théâtre est hétérogène et riche d'enseignements sur l'évolution de la capitale. En effet, en raison de l'extension des limites administratives de la ville et des travaux du Baron Haussmann, Paris connaît, à cette époque, de véritables bouleversements dans la composition sociale de ses quartiers. Les quartiers situés de part et d'autre des anciennes barrières sont le lieu d'importants flux migratoires. Parallèlement à l'embourgeoisement d'anciens arrondissements parisiens, on assiste à des mouvements de concentration populaire dans les anciennes communes périphériques nouvellement annexées. Ces modifications dans le paysage social s'accompagnent de changements dans les pratiques culturelles et leur géographie. Le travail de reconstruction de structure sociale de la zone environnant le Théâtre des Bouffes du Nord peut être fait de manière assez fiable grâce à des données statistiques d'époque. Le tableau des pratiques culturelles de la dernière partie du XIX<sup>e</sup> siècle, quant à lui, repose sur l'exploitation de travaux d'historiens du XIX<sup>e</sup> siècle. Le détail de ces deux champs d'étude, structure sociale de son environnement et état des comportements culturels par type de population, permettant ainsi d'envisager le public potentiel du Théâtre des Bouffes du Nord au moment de son inauguration.

#### **I. La composition sociale des quartiers avoisinant le théâtre : un « réservoir potentiel » hétérogène**

Comme nous l'avons vu, avant même son inauguration, en 1876, le Théâtre des Bouffes du Nord fait beaucoup parler de lui du fait de son architecture mais il intrigue également la critique de l'époque qui se soucie de présager de sa fréquentation compte tenu de son implantation peu habituelle dans cette dépourvue de toute autre salle de spectacle lyrique. Grâce à l'existence de recensements nationaux, il est possible de dresser un tableau général de la structure sociale de la Ville de Paris dans les périodes qui entourent et suivent l'érection du théâtre des Bouffes du Nord. La rareté des recensements par quartier ainsi que l'évolution constante des catégories socioprofessionnelles<sup>709</sup> utilisées rend en revanche la finesse de

---

<sup>709</sup> Entre le recensement de 1876 et celui de 1881 la nomenclature a grandement évolué. Ainsi, le recensement de 1876 fait apparaître un découpage par grands secteurs d'activité (Industrie, Commerce et Transports, Professions libérales, Fonctionnaires et Employés d'Etat, Instituteurs et Professeurs, Avocats et Notaires, Médecins ...) sans distinction de sexe mais selon une hiérarchie fonctionnelle (patrons ; commis ou employés ; ouvriers ; journaliers ou hommes de peine ; concierges ; domestiques) alors que celui de 1881, offre une nomenclature qui mélange



l'analyse plus complexe. La composition sociale des quartiers environnant la salle dépend de l'existence de ces recensements. Le dénombrement de 1881 offre ainsi une décomposition par quartiers. C'est donc un outil précieux qui permet d'envisager le public susceptible de fréquenter la salle. En complétant une description détaillée de la structure sociale par certaines données concernant le salaire de certaines catégories socioprofessionnelles on peut affiner le tableau de ce que j'appellerai « le réservoir potentiel » du théâtre.

### **A. Quelques grandes caractéristiques sociales de la population parisienne en 1876**

En 1876, la ville de Paris compte 2 239 928 habitants et 20 arrondissements. À l'échelle de la métropole et en ce qui concerne les activités professionnelles, les secteurs des Arts et Métiers et du Commerce et des Transports regroupent la majeure partie de la population active alors estimée à 1 935 761. La proportion de commis, employés et ouvriers est trois fois et demie supérieure à celle des patrons, rentiers et pensionnés d'Etat<sup>710</sup>. La répartition de la population par profession et par arrondissement indique une forte concentration de population ouvrière dans les nouveaux arrondissements du Nord et de l'Est parisien. Le recensement nous apprend que Paris est également une capitale très cosmopolite où la population étrangère qui y réside constitue près de 15% de la population totale (135 604 ont déclaré ne pas avoir la nationalité française). Cette immigration étrangère est à 90 % européenne. Près du tiers sont des Belges (40 816, soit près de 33%). On dénombre également de nombreux Allemands (21 834, environ 15%), Suisses (15 225, environ 11%), Italiens (12 838, environ 9%) et Britanniques (10 519, 8%).

### **B. Les 10°, 18° et 19° arrondissements : la persistance de la frontière sociale des anciennes barrières**

Les 10° et 18° arrondissements sont des zones très peuplées puisqu'elles comptent respectivement 142 964 et 153 263 habitants alors que la moyenne des arrondissements parisiens est de 99 440 habitants. Avec ses carrières et son dépotoir, et en dépit d'une superficie importante, le 19° arrondissement, quant à lui, se situe un peu en dessous de cette moyenne (98 367 habitants). Le 10° arrondissement se distingue ainsi des 18° et 19°

---

catégories socioprofessionnelles et grands secteurs d'activité (rentiers, professions libérales, commerce, industrie) découpée par sexe et hiérarchie fonctionnelle (patrons, employés et commis, ouvriers et journaliers, par exemple)

<sup>710</sup> 422 304 (patrons, rentiers et pensionnés d'Etat), 1 513 457 (commis, journaliers, domestiques).

arrondissement en ce qu'il comporte un rapport moindre entre la proportion de patrons (dans les secteurs de l'industrie, du commerce et des transports et pour les professions libérales)<sup>711</sup> et la proportion d'ouvriers et employés (dans l'industrie et le commerce)<sup>712</sup>. Les chiffres soulignent la présence plus forte d'une catégorie sociale plus aisée dans le 10<sup>e</sup> arrondissement. Le ratio entre ouvriers et patrons est, en effet, de 2,4 pour le 10<sup>e</sup> arrondissement (soit un pourcentage , alors qu'il est, respectivement, de 5,98 et 9,25 pour les 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> arrondissements. Grâce au recensement de 1881 effectué à Paris et présentant les résultats par quartier il est possible de mener une analyse plus fine de la structure sociale des quartiers avoisinant le Théâtre des Bouffes du Nord. Ce dernier permet de dégager des variations importantes d'un quartier à l'autre. Le quartier d'implantation du théâtre se différencie nettement des trois quartiers limitrophes (la Goutte d'Or, la Chapelle et la Villette). Ainsi, dans le quartier Saint Vincent de Paul du 10<sup>e</sup> arrondissement, le rapport patrons /ouvriers est de 1 à 2<sup>713</sup>. Dans le 18<sup>e</sup> arrondissement, le recensement effectué dans le quartier de la Goutte d'Or fait apparaître un rapport de 1 à 4,6<sup>714</sup>. Dans le même arrondissement, l'étude du quartier de la Chapelle relève soit un ratio de 1 à 8,5<sup>715</sup>. Enfin, dans le 19<sup>e</sup> arrondissement, le quartier de la Villette affiche un rapport de 1 à 8,3<sup>716</sup>. Tous quartiers confondus, les personnes classées dans la catégorie « chefs et patrons » sont principalement des « marchands au détail, des boutiquiers, hôteliers, cafetiers, logeurs et cabaretiers » ainsi que des personnes travaillant dans la « petite industrie ». En revanche, le 10<sup>e</sup> arrondissement se démarque par un nombre plus élevé de personnes appartenant aux catégories « rentiers » et « professions libérales ». En ce qui concerne le pourcentage de population étrangère, alors que les 10<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> arrondissements se situent dans la moyenne parisienne, le 19<sup>e</sup> arrondissement comporte une proportion sensiblement plus élevée d'étrangers (17%)<sup>717</sup>. Cette dernière donnée ne peut toutefois pas être analysée avec

---

<sup>711</sup> Je reprends ici les découpages utilisés lors du recensement de 1876. La catégorie industrie, grande ou petite, regroupe les mines, les usines et les manufactures. Les professions libérales ne concernent que la gendarmerie, la police militaire, les ministres des différents cultes et les religieux et religieuses.

<sup>712</sup> Source : *Résultats généraux du dénombrement de 1876*, Statistiques de la France, Paris, 1878, p. 60 à 247.

<sup>713</sup> En effet, le nombre de personnes classées dans la catégorie « chefs et patrons » s'élève à 5 968, alors que l'ensemble des « employés, commis, ouvriers et manœuvres » est de 11 101. *Recensement de 1881*, Mi 81 3893, 1881, Bibliothèque administrative de la Ville de Paris.

<sup>714</sup> Soit 3 908 « chefs et patrons » pour 18 040 ouvriers, journaliers, manœuvres (dont 1028 personnes travaillant dans aux Chemins de Fer). *In Idem*.

<sup>715</sup> 1285 personnes pour la catégorie « chefs, patrons » pour 10 951 ouvriers, journaliers et manœuvres de l'industrie. *In Ibidem*.

<sup>716</sup> 3 278 « chefs et patrons » pour 27 394 ouvriers, journaliers et manœuvres de l'industrie. *In idem*.

<sup>717</sup> Source : *Résultats généraux du dénombrement de 1876*, Statistiques de la France, Paris , 1878, p. 90-91.

pertinence car elle ne peut être ni croisée avec des informations sur l'appartenance à une catégorie socioprofessionnelle ni avec le pays d'origine<sup>718</sup>.

Pour schématiser, il ressort de cette esquisse que le théâtre est construit sur une zone au confluent de deux types de population. Si l'on tient compte uniquement des chiffres de la population active, le réservoir potentiel du théâtre est donc constitué, pour un quart de personnes appartenant à une bourgeoisie commerçante ou vivant de ses rentes (14 439 chef ou patrons, environ 22%) et pour trois quarts d'ouvriers (51 250 ouvriers, journaliers et manœuvres, soit environ 78%). On peut se demander si, dans la dernière partie du XIX<sup>e</sup> siècle, au-delà du fossé creusé par les moyens financiers distincts dont disposent ces deux types de population, bourgeoisie et classes populaires ont également des goûts et comportements différents en matière de divertissements.

## **II. L'évolution des pratiques culturelles**

### **A. Les usages populaires du temps de loisir**

Il faut relire Zola pour avoir une description de la vie que menaient les habitants du boulevard de la Chapelle sur lequel le théâtre est érigé. Bien que ses notes portent principalement sur le quartier de la Goutte d'Or et présentent des particularités qu'on ne saurait transposer au quartier du théâtre des Bouffes du Nord, quelques unes des remarques d'Émile Zola portent sur le passage de la barrière des Poissonniers (aujourd'hui, boulevard Barbès) à la place de la Chapelle et nous permettent d'avoir une idée de la vie de cette zone au moment de la construction du théâtre, en 1875.

Plus loin, après une autre large rue, le pont de chemin de fer. Parapet de tôle épaisse, boulonnée, trop haut pour voir les trains. On n'aperçoit que des bouffées de fumée blanche, quand les trains passent. Le bruit sourd des trains ; les sifflets aigus, sourds, différents ; le bruit des plaques tournantes, au loin. L'odeur du charbon. Puis, sur l'horizon du côté de Paris qu'on sent dans un trou clair, il n'y a que le grand angle écrasé, le delta du hangar de la gare, noir de charbon, au fond duquel on aperçoit un vitrail en demi-lune. À droite l'hospice ; à gauche un tohu-bohu de constructions. En se tournant de l'autre côté de Saint-Denis, la campagne devinée au loin au fond d'une

---

<sup>718</sup> Les publicités imprimées dans les programmes du théâtre et vantant restaurants et hôtels laissent toutefois sous-entendre qu'une population d'origine italienne réside aux abords immédiats du théâtre.

trouée avec ses grandes maisons isolées toutes droites pour coulisses, présentant les unes des murs noirs, les autres des façades percées de fenêtres, de biais, de côté, le tout noyé dans une poussière de charbon. Des réclames gigantesques de tous les côtés. Sur le pont il n'y a pas d'arbres (pour le jeu des enfants). La tôle du pont couverte d'affiches. Le soleil couchant derrière l'hospice.

(...)

Beaucoup de femmes en cheveux, quelques unes en bonnet, beaucoup en filet ; des caracos, des tabliers, des jupes molles, tombant droit. Une débandade d'enfants mal mouchés, quelques-uns propres, beaucoup sales. Les jeux, la corde, etc. Des femmes assises avec des enfants au bras, au sein. Des ouvrières propres, presque coquettes qui rentrent ; les paniers [à] linge, les paquets, les crochets. Des ouvriers en blouse, bourgeron, en paletot. Les uns portent des outils, les autres les bras ballants, quelques uns portent des enfants. Les femmes en courses pour le dîner. Des voitures, des tapisseries et des haquets rentrant à vide. Les omnibus et les fiacres, plus tard.<sup>719</sup>

Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les ouvriers travaillent encore beaucoup à domicile ou dans de petits ateliers. Souvent payés à la pièce ou à la journée et peu astreints à des contraintes horaires fixes, ceux qui ont les meilleurs gages à savoir, les ouvriers qualifiés, organisent assez librement leur journée et leur semaine de travail. Leur journée de travail commence un peu après celle des ouvriers non qualifiés, vers 6-7 heures. Leur savoir-faire, en restreignant les possibilités données aux employeurs de changer d'employé, leur garantit une certaine maîtrise sur l'embauche. Ils peuvent ainsi choisir le chômage volontaire après des journées de dur labeur. Dans cette gestion individuelle du temps de travail, le cabaret est un lieu majeur de convivialité dont la fréquentation ponctue la vie de l'ouvrier. Les cabarets sont nombreux et surtout localisés sur les lieux de circulation ouvrière et dans les quartiers de travail (Saint Martin, le Temple, les faubourgs et les anciennes communes annexées du Nord et de l'Est de Paris). Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une partie de la classe ouvrière (la main d'œuvre qualifiée) a accès aux bals et cafés-concerts qui se concentrent sur les grands axes de circulation des anciennes communes annexées comme c'est le cas du grand salon Ramponneau, de la salle Favié et du bal Desnoyers situés sur la rue de Paris à Belleville.

---

<sup>719</sup> Ces observations ont été faites entre 1875 et 1877 en préalable à la rédaction de *L'Assommoir*. Avec la publication de ce roman, Émile Zola souhaitait « montrer le milieu du peuple et expliquer par ce milieu les mœurs peuple ; comme quoi à Paris, la soulerie, la débandade de la famille, les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères vient des conditions mêmes de l'existence ouvrière, des travaux durs, des promiscuités, des laisser-aller, etc. ». Ces notes ont été reproduites par Henri Mitterand dans ZOLA, E., *Carnets d'enquêtes, une ethnographie inédite de la France*, Librairie Plon, Terre Humaine, 1986, p. 422 à 424, 674 p.

Le cabaret représente le temps de repos diurne dans la lourde journée de travail qui, tout au long du siècle reste de 12 heures pour la plupart des métiers parisiens. Il est également le temps de loisir nocturne que s'octroient certains ouvriers qui ont travaillé du mardi au dimanche inclus afin de se retrouver entre camarades, le soir, dans les faubourgs et de prolonger ces plaisirs jusqu'au lundi qu'ils choisissent de chômer. Ceux qui font le choix de ces divertissements « de barrière » s'opposent à ceux qui, le dimanche, ont mis leurs beaux habits et se sont adonnés à une promenade sur les boulevards fréquentés par la petite bourgeoisie et les commerçants. Les classes dominantes stigmatiseront cette opposition à l'envie en faisant du débit de boisson un lieu de débauche des travailleurs et non plus un indispensable lieu de vie et en érigeant la promenade dominicale au rang de loisir salubre. L'ouvrier qui s'attarde à des plaisirs nocturnes (au-delà de 21h00) dans les rues parisiennes en dépit de ses longues journées de travail et de déplacements parfois importants est, dès lors, perçu par les autorités, soucieuses de moraliser ses conduites nocturnes tout autant que de régler son temps libre, comme nécessairement débauché. Or le cabaret est pour une grande partie de la classe ouvrière le seul pôle de distraction populaire. Les guinguettes<sup>720</sup>, en grande vogue dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, disparaissent peu à peu. La concentration de divertissements à bon marché proposés sur le Boulevard du Crime a disparu depuis 1862. Entre 1860 et 1880 et avec l'uniformisation des contraintes horaires dans le travail sur le modèle de l'industrie, à la fréquentation quotidienne du cabaret des quartiers de travail succède les divertissements hebdomadaires des dimanche et lundi sur les barrières dans les bals publics<sup>721</sup> tels que ceux de Montmartre, La Chapelle et la Villette. Ceci conduit Simone Delattre à conclure que « dans le Paris du Second Empire, et plus encore après la Commune, le temps du loisir populaire perd de sa singularité pour s'aligner sur celui des classes moyennes »<sup>722</sup>. Le théâtre, lorsqu'il est financièrement accessible, trouve sa place dans les pratiques culturelles populaires du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, la destruction du Boulevard Temple ainsi que la disparition des guinguettes et fêtes publiques de quartier auraient signé la fin d'une mixité sociale et géographique dans les pratiques culturelles des Parisiens. L'aménagement urbain de la capitale tout en créant de nouveaux pôles (la rive gauche était jusque-là dépourvue de lieux de divertissements ouverts au public) accroît la concentration

---

<sup>720</sup> Ces cafés populaires situés en plein air où l'on consomme et où l'on danse auraient fait leur apparition à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. L'annexion des anciennes communes a repoussé ces lieux de divertissements diurnes et estivaux car originellement champêtres, aux zones suburbaines.

<sup>721</sup> Aux guinguettes repoussées en périphérie et limitées à une fréquentation saisonnière et diurne se substituent de petits bals publics nocturnes ouverts tout au long de l'année.

<sup>722</sup> In DELATTRE, S., *op. cit.* p. 187. Je tiens à souligner qu'en raison de ma méconnaissance des pratiques culturelles du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ensemble de ce paragraphe ainsi que celui sur les pratiques culturelles de la bourgeoisie, est construit à partir des données recueillies dans cet ouvrage.

dans des zones délimitées. L'écart entre la mobilité nocturne des élites et du peuple renforce la séparation croissante dans l'usage social de l'espace. En effet, les classes populaires se déplacent encore beaucoup à pied et privilégient donc les lieux de divertissement situés en proximité de leurs lieux de résidence.

## **B. Pratiques culturelles et loisirs bourgeois**

Du fait de l'absence de population très fortunée dans les arrondissements environnant le théâtre, je n'aborderai pas ici les plaisirs des élites. Contrairement aux classes populaires longtemps limitées à une circulation essentiellement pédestre, les classes plus aisées disposent des moyens nécessaires pour se déplacer dans la ville et accéder ainsi à des lieux de spectacles plus éloignés. Transports en commun, comme l'omnibus pour la petite bourgeoisie, le fiacre ou le cabriolet pour la bourgeoisie aisée. En 1876, le pôle d'attraction des classes bourgeoises est le « Boulevard ». Cet axe qui s'étend de la place de la Madeleine à celle de la Bastille est en fait une succession de différents boulevards le long desquels sont aménagées de grandes aires de promenade protégées des attelages grâce à l'existence de larges contre-allées plantées d'arbres. Aux promeneurs de l'après-midi et du soir succède le public des théâtres et consommateurs des cafés et restaurants qui abondent. Dans la dernière moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les observateurs des mœurs parisiennes distinguent une aire occidentale fréquentée par une population aisée, élégante et mondaine de l'aire orientale socialement plus mélangée où les petits rentiers côtoient les commerçants et les ouvriers. Le plan de l'implantation ainsi que la liste des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle (cf. supra p. XVIII et XIX) font ressortir une polarisation des lieux de spectacles par catégorie. Les théâtres les plus prestigieux et les plus chers de Paris se trouvent autour du nouvel emplacement de l'Opéra (rue Le Peletier) et sur le Boulevard des Italiens. Plus on se dirige vers l'Est et plus les théâtres sont dits « populaires ». De grandes salles de bal modernes viennent compléter l'offre de divertissement nocturne en attirant une population aisée de noctambules qui y voit une façon de combler l'intermède entre le théâtre et le souper après le spectacle. Cette concentration des activités de loisir sur les Boulevards n'est démentie que par la fréquentation encore très saisonnière des cafés-concerts situés sur les Champs-Élysées. Ces établissements de plein air attirent la petite et moyenne bourgeoisie, mais ne connaissent d'affluence que les soirs d'été.

Compte tenu de ces données, deux possibilités s'offrent au futur théâtre. La direction du théâtre peut d'une part, essayer de cibler une seule catégorie de population en faisant le choix

d'une discrimination ostensible par les prix et donc y associer une programmation différente (soit en s'adressant à une population majoritairement ouvrière et donc rendre les spectacles financièrement accessibles à cette catégorie sociale grâce à des prix bas, soit en cherchant à attirer une population bourgeoise hors des quartiers avoisinants en pratiquant des prix élevés qui correspondent à une programmation distinctive susceptible de lui faire préférer un théâtre excentré aux théâtres de proximité). D'autre part, le théâtre peut choisir de s'adresser à une population socialement indéterminée en essayant d'offrir une programmation et un éventail de prix qui satisfasse ces deux types de publics. Mais un large éventail de population n'est pas le garant d'une large fréquentation. En effet, bien que le XIX<sup>e</sup> siècle soit marqué par la revendication partagée par tous d'un « droit au divertissement vespéral et nocturne »<sup>723</sup>, nous avons vu que les pratiques culturelles des parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle font ressortir un usage socialement différencié de l'espace parisien et rares sont les lieux qui constituent un espace de mixité sociale.

En rapportant la fréquentation potentielle du théâtre et l'évolution des pratiques culturelles des différentes catégories sociales concernées aux changements dans la politique de programmation du théâtre, on peut avoir une meilleure vision de l'adéquation des spectacles des Bouffes du Nord à la population de son quartier et plus largement, une vision de sa place dans le paysage théâtral parisien. Dans ce travail, l'historique du lieu est un préalable essentiel qui offre l'avantage de dresser une chronologie des spectacles et donc de connaître les évolutions dans les choix de programmations. La chronologie de l'occupation du lieu permet également de relever les changements de directions. Dans le monde du spectacle, comme dans celui des entreprises, ce dernier élément est un indicateur de la réussite d'un établissement auprès du public visé car il est intimement lié au poids prépondérant des recettes dans l'équilibre financier d'un établissement privé. Les changements de directeurs sont proportionnels aux déséquilibres financiers. Plus le théâtre peine à trouver un équilibre, plus le nombre de changements de directeurs est élevé car ceux-ci sont responsables de la gestion de leur établissement. Inversement une certaine stabilité dans la direction est considérée comme indiquant une gestion saine et une bonne adéquation de la programmation au public ciblé.

---

<sup>723</sup> DELATTRE, S., *op. cit.* p. 126.

## **Chapitre II. Le THÉÂTRE des BOUFFES du NORD dans l'OFFRE PARISIENNE de SPECTACLES**

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (soit la première partie de l'existence des Bouffes du Nord) sont marquées par les difficultés financières rencontrées par les salles de théâtre. À cela plusieurs causes concomitantes qui trouvent leur origine à la fois dans l'évolution des techniques et dans les changements sociaux amorcés depuis la révolution industrielle. Face à ces difficultés, le monde du théâtre, tout empreint de la vision libérale alors dominante au sein l'entreprise privée, réagit avec les deux armes qui s'offrent à lui. À savoir, accroître les recettes en augmentant le prix des places et/ou maîtriser les coûts en agissant sur la masse salariale et les dépenses de salaires. Toutefois, les théâtres qui choisissent uniquement la première solution doivent avoir l'assurance de la stabilité de leur public afin de ne pas perdre en fréquentation. Pour des théâtres comme les Bouffes du Nord, qui dépendent d'un public de quartier sensible à la cherté des places, augmenter le prix des places signifie perdre une grande partie du public. L'entreprise est donc également contrainte de réduire les coûts. Dans le cas des Bouffes du Nord, ceci a parfois sous-entendu des démarches individuelles spécifiques mais surtout, souvent, le recours aux formes de concentration capitalistique des spectacles en pleine expansion dans cette période.

### **Section I. Le poids des contraintes extérieures et la fin du monopole théâtral dans les loisirs nocturnes des Parisiens**

Après la destruction des théâtres du Boulevard du Temple<sup>724</sup> en 1862 les théâtres construits à partir de 1860 se sont rapidement assimilés aux théâtres dits de « standing » (tels que les théâtres de l'Ambigu Comique-1769, de la Gaîté -1760, du Gymnase -1820, de la Porte St-Martin -1802, des Variétés - ou du Vaudeville –1792- qui existent depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou le début du XIX<sup>e</sup> et ont acquis une notoriété fondée sur le caractère luxueux de

---

<sup>724</sup> Un décret de 1791 ayant autorisé « tout citoyen à élever un théâtre public et à y faire représenter des pièces de tout les genres », Paris compte bientôt une trentaine de théâtres (1830). Deux types de théâtres apparaissent alors. Les théâtres subventionnés (Opéra, Théâtre-Français et Odéon) et les théâtres privés qui ne vivent que de leurs recettes. Selon Anne Ubersfeld « Les théâtres les plus vivants de Paris sont ceux du boulevard (Boulevard du Temple dit Boulevard du Crime). Ces théâtres, sans subvention, se spécialisent dans les genres vivants, le mélodrame et le vaudeville ». Les principaux sont le Théâtre de la Gaîté, le Théâtre de l'Ambigu Comique, le Théâtre des Funambules et surtout le Théâtre de la Porte Saint-Martin. In UBERSFELD, A., « Le moi et l'Histoire », *Le Théâtre en France*, Armand Colin Editeur, Encyclopédies d'aujourd'hui, Paris, 1992, p. 539.



l'établissement et celui élaboré de la mise en scène et des moyens technique)<sup>725</sup>, alors que les théâtres dits « populaires » disparaissent pratiquement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'« espace de rencontre des classes » dont parle H. Beaulieu<sup>726</sup> une fois disparu, les théâtres de quartier ont d'abord cherché à récupérer le public du Boulevard du Temple par des prix très bas<sup>727</sup>. Pour ceux-ci, la notion de théâtre populaire se fonde alors à celle de théâtre de quartier. D. Leroy fait remarquer d'ailleurs, que les théâtres de « quartier » comme le Luxembourg (1816) ou le théâtre de Grenelle (1830) mais aussi les théâtres de « banlieue », tels que le théâtre Montmartre (1822), le théâtre de Belleville (1819) ou le théâtre Montparnasse relèvent de la catégorie « théâtre populaire »<sup>728</sup>.

Dans la période allant de 1870 à 1890, la majeure partie des théâtres parisiens connaît des difficultés financières liées à leur incapacité à trouver un public suffisant et stable. Ceci s'explique principalement par l'augmentation des coûts de production. En effet, sous l'effet du progrès technique, la machinerie et l'éclairage se développent accroissant les dépenses engagées dans la création d'un spectacle. De plus, l'absence de subvention détermine alors largement les prix pratiqués et le type de public visé. Rares sont donc les théâtres qui peuvent compenser cette évolution des coûts par une aide financière de l'Etat. La plupart des théâtres sont ainsi contraints d'augmenter le prix des places. Cela renforce le phénomène croissant de la concurrence entre les salles de spectacles instauré par le décret impérial du 6 janvier 1864 sur la création théâtrale et artistique. Ce décret confère, en effet, à la structure de production de spectacle vivant un statut d'entreprise commerciale et met fin au « privilège de répertoire »<sup>729</sup>. Il fait du spectacle un produit pleinement marchand et instaure une

---

<sup>725</sup> À ces théâtres, viennent s'ajouter ceux du Palais Royal –1830, des Nations –1847, des Nouveautés –1855, les « Bouffes Parisiens » -1855, les théâtres du Châtelet –1862, des Menus Plaisirs et de l'Athénée Comique – 1866, qui correspondent à une seconde vague de construction dans les zones traditionnelles d'édification de théâtres.

<sup>726</sup> BEAULIEU, H., *Les théâtres du Boulevard du Crime*, Daragon, 1905, cité dans la rubrique « Boulevard du crime », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit. p. 120

<sup>727</sup> Selon D. Leroy :« Parmi les six théâtres de quartier recensés en 1880, le plus cher est le théâtre de Montmartre (de 0,50 FRF à 3 FRF) et le moins cher, le théâtre de la Villette (de 0,50 FRF à 1,50 FRF). » in LEROY, D., *Histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 209.

<sup>728</sup> In *Idem*, pp. 143-144.

<sup>729</sup> Cela signifie qu'à chaque genre dramatique correspond un type de salle. Ainsi, les tragédies et comédies doivent être jouées à la Comédie-Française ou à l'Odéon. Les drames à l'Ambigu ou au théâtre de la Gaîté. L'opéra ne peut être joué que dans la salle de l'Académie de Musique. Le privilège du théâtre des Variétés est de représenter « de petites pièces dans le genre grivois, poissard ou villageois, quelque fois mêlées de couplets également sur des airs connus. Celui du Vaudeville, « des petites pièces mêlées de couplets, sur des airs connus, et des parodies. ». La loi du 13-19 janvier 1791 avait institué la liberté des spectacles mais le retour de la censure (dès 1793), le principe d'autorisation préalable (décret de 1806) et celui de l'unification et de la promotion de la création nationale (décret du 13 août 1811) rétablissent de fait les privilèges et répertoires. Les nationalisations napoléoniennes instaurent 4 théâtres publics subventionnés (par l'Etat et par 1/20<sup>e</sup>me de la recette des théâtres secondaires et 1/5<sup>e</sup>me de la recette des bals et concerts) et 4 théâtres dits secondaires (Théâtre de la Gaîté, de l'Ambigu Comique, des Variétés et du Vaudeville). L'ensemble de ces informations est extrait des très nombreuses notes fournies par D. Leroy dans son ouvrage cité ci-dessus.

concurrence, jusque-là très limitée, entre différents types de salles. D. Leroy souligne que « le droit de construire, d'exploiter un théâtre, de donner tous les genres de spectacles ou de recourir à l'ancien répertoire est désormais affranchi de toute autorisation administrative »<sup>730</sup>.

Dans la dernière partie du XIX<sup>e</sup> siècle, un autre phénomène vient s'ajouter à la pesanteur accrue des contraintes financières. L'offre parisienne de loisirs se diversifie grandement. Bals publics, cafés-concerts, cirques et music-halls se multiplient. Le théâtre seul ne peut plus concurrencer les autres spectacles vivants en matière de coûts de production et donc de prix des places. En dépit de l'accroissement du nombre de théâtres privés entre 1854 et 1924, il perd le quasi monopole qu'il détenait en 1840-50 sur le divertissement. Ainsi, entre 1874 et 1924, le développement des café-concerts, music-halls et cinémas est exponentiel. On passe de 15 cafés-concerts en 1854 à 34, en 1904 et 61, en 1924 ; d'une salle de music-hall en 1874, à 7 salles en 1924. De 3 salles de cinéma en 1904 à 159 salles en 1924<sup>731</sup>. L'apparition d'autres formes de divertissement nocturnes s'accompagne d'un mouvement progressif de fermeture des salles. Réellement amorcé en 1914, il connaît son apogée à la fin des années 30<sup>732</sup> car le théâtre est en plus confronté à la double concurrence du cinéma parlant et de la TSF.

La concurrence d'autres types de spectacles n'est pas la seule raison de la fin du monopole théâtral sur les divertissements nocturnes. En effet, la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle sont marqués par une syndicalisation croissante du monde du spectacle qui s'associe à une revalorisation des salaires ainsi qu'à une réglementation des conditions de travail.

Si la tendance à la fermeture des salles de théâtre sous la pression des coûts de production conduit à une forte augmentation du chômage des artistes, elle aboutit également à une forte syndicalisation<sup>733</sup>. Il n'en demeure pas moins que l'on observe une détérioration de la situation réelle des artistes<sup>734</sup>.

---

<sup>730</sup> LEROY, D., *Histoire des arts du spectacle en France*, op. cit. p. 93.

<sup>731</sup> In *Idem* p. 169.

<sup>732</sup> Le nombre de théâtres dramatiques et lyriques à fonctionnement régulier passe de 93 en 1929 à 35 en 1937. Pour la même période, si le nombre des salles à fonctionnement intermittent ne décroît que de 36 salles (en passant de 246 à 208), le nombre de salles inexploitées augmente brutalement de 242 à 366. Chiffres fournis par l'Enquête de la Direction Générale des Beaux Arts auprès des Préfets en 1937 et repris par D. Leroy. À Paris, le nombre de salles de théâtre, music-hall et concerts passe, dans la même période, de 101 à 64 (dont 39 uniquement consacrées au théâtre). In LEROY, D., *Economie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, Paris, 1992, p. 29 et 17.

<sup>733</sup> Les différents syndicats du secteur des spectacles sont réunis dans la Fédération du Spectacle en 1936 et les artistes, à travers la reconnaissance de leurs contrats de travail, obtiennent tous les avantages du droit du travail ainsi que la possibilité de signer des conventions collectives fixant des tarifs minima.

<sup>734</sup> Cette même enquête indique que si, en 1929, 50% des artistes créateurs « vivaient de métier, ils ne sont plus que 10% en 1937.

Bien que ce mouvement s'accompagne d'une certaine crise de confiance dans le libéralisme et conduise les pouvoirs publics à envisager d'intervenir dans les domaines économique et social mais aussi culturel, cette intervention ne verra toutefois le jour, qu'à partir du Front Populaire et sous l'angle d'une extension de la démocratie par des activités culturelles ludiques et éducatives. Le théâtre ne bénéficie donc pas de subventions de soutien à la création ou à la diffusion qui permettrait d'enrayer le mouvement de fermeture des salles. Dans les années d'immédiat après-guerre, seul le mécénat peut alors assurer la subsistance de petites salles privées telles que le Théâtre des Bouffes du Nord, or ce type de financement disparaît dès la fin des années 30.

Concurrence accrue, augmentation des coûts de production liés à une technicité croissante, à la revalorisation des salaires et la disparition progressive des sources de financement privé font peser des contraintes trop fortes sur le théâtre pour qu'il puisse résister en tant que principale source de divertissement nocturne. Cette évolution vers une disparition progressive des lieux de théâtre jusqu'au sortir de la Deuxième Guerre Mondiale, s'accompagne d'un rehaussement des prix pratiqués dans ces salles. À mesure qu'il se raréfie, le théâtre devient un divertissement de moins en moins populaire.

Qu'en est-il du Théâtre des Bouffes du Nord tout au long de son existence ? Comment a-t-il tenté de résoudre la question de la stabilisation du public face à l'augmentation de la concurrence et au poids des contraintes financières ? En répondant à ses questions, je définirai ainsi la place de ce théâtre dans l'offre parisienne de spectacle tout au long de sa première période d'existence.

## **Section II. La re-catégorisation permanente comme moyen de subsistance**

Parallèlement à la fermeture des salles de théâtre engendrée par un contexte général très déprimé, on observe un autre mouvement très prégnant, celui de la re-catégorisation. En effet, les salles qui ont résisté à la crise ont suivi deux types d'évolution. D'une part, on observe un resserrement du public théâtral. Seules les salles ayant stabilisé un public aisé se maintiennent en tant que salles de théâtre car elles peuvent agir sur les recettes en augmentant le prix des places. Du fait de l'augmentation croissante des prix pratiqués, le théâtre devient alors une pratique culturelle de plus en plus bourgeoise<sup>735</sup>. D'autre part, on note une réorientation dans

---

<sup>735</sup> En dépit de l'absence de données portant sur la méthode utilisée pour calculer le coût de la vie et le prix moyen d'une place de théâtre et l'absence de légendes parlantes sur la valeur des indices, on peut se référer au graphique établi par D. Leroy comparant les indices du coût de la vie au prix moyen d'une place de théâtre entre

les programmations. Les salles ayant un public plus hétérogène et donc globalement moins fortuné, ne peuvent agir que sur la réduction des coûts de production et choisissent donc de modifier leur programmation en développant des spectacles à moindre coût. Les salles de théâtre deviennent de plus en plus polyvalentes et choisissent le mélange des genres dramatiques afin de résister aux nouveaux lieux de divertissement qui voient alors le jour. Le Théâtre des Bouffes du Nord s'inscrit pleinement dans l'évolution de l'offre que connaît le spectacle vivant à cette époque. Son appellation originelle fait, d'ailleurs référence à ce choix<sup>736</sup>. Par sa programmation et les prix pratiqués dans les premières années de son existence, la salle appartient à l'une des nombreuses catégories hybrides de théâtre qui se développent dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme dans la plupart des théâtres non subventionnés<sup>737</sup>, les spectacles d'opérette et d'opéra bouffe se multiplient et, sous la pression des coûts de production, sa programmation devient très éclectique, mélangeant les genres pour garder un taux de fréquentation suffisant<sup>738</sup> tout en essayant d'adopter, à certains moments, une politique de revalorisation pour éviter la disparition. Aux spectacles de théâtre à proprement parlé, se substituent progressivement des spectacles de plus en plus musicaux. Certaines salles devenant même de vrais music-halls. Dans ce contexte, le Théâtre des Bouffes du Nord continue d'exister. En gardant perpétuellement à l'esprit cet arrière plan, même sommairement esquissé, nous pouvons évaluer les capacités de ce lieu de spectacle à subsister tout au long d'une période allant de 1876 à 1952. Afin de mieux cerner les conditions de son existence sur ces années, j'essaierai tout d'abord, de rendre compte de l'évolution de la politique des prix pratiqués et de son effet sur le public du théâtre. Dans un deuxième temps, je présenterai les options de rentabilisation choisies afin de renforcer l'activité de ce lieu de spectacle.

---

1850 et 1940. On peut noter alors que, si l'écart entre les deux indices reste faible jusqu'au milieu des années 20, il se creuse nettement à partir de 1930. Ainsi à un indice 250 pour le coût de la vie en 1935, correspond un indice 420 pour le prix d'une place de théâtre. Ceci tendrait à prouver que le théâtre devient une activité culturelle extrêmement coûteuse et élitaire.

<sup>736</sup> Le terme « Bouffes » est à l'origine synonyme de théâtre italien, son utilisation dans la dénomination de certaines salles affiche la volonté d'inscrire la programmation dans le genre lyrique léger car le terme italien « buffo » signifie plaisant.

<sup>737</sup> En 1876, seuls 4 « grands théâtres » sont subventionnés, il s'agit de la Comédie-Française, de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et de l'Odéon (selon la hiérarchie établie par Napoléon Ier). Le théâtre Italien a été rayé de la catégorie des théâtres nationaux en 1874 et le théâtre Lyrique n'a pas été reconstruit après l'incendie qui l'a détruit en 1870.

<sup>738</sup> Selon D. Leroy, on passe ainsi de cinq catégories de genres, en 1854 (tragédie, opéra, vaudeville, drame, pantomimes, divers) à plus d'une vingtaine au début du XX<sup>e</sup> (tragédie, 'à-propos', opéra bouffe, comédie bouffe, opéra, opérette, comédie opérette, conte fantastique, saynète, revue, etc., sans compter les multiples catégories hybrides telle que 'dramas-vaudeville-comédie et opérette' pour le Théâtre de Belleville), in LEROY, D., *Economie des arts du spectacle vivant, op. cit.*, p. 208.

## **I. Une salle de quartier largement ouverte au public populaire**

Construit en-dehors des zones où se concentre l'offre théâtrale de l'époque, les Bouffes du Nord sont dit « théâtre de quartier ». Toutefois, la notion de quartier pour une salle qui est la seule existant entre le Boulevard Barbès, à l'Ouest, et le bassin de la Villette, à l'Est, ainsi qu'entre les communes de La Chapelle et d'Aubervilliers, au Nord, et le Boulevard Magenta au Sud est très élastique. La critique parle ainsi tantôt du quartier de la Gare du Nord, tantôt du quartier de la Chapelle, tantôt du quartier Saint-Vincent de Paul. Il ressort de ces approximations géographiques, que tout public provenant de cette zone largement sous équipée en salles de théâtre est considéré comme étant de quartier. Cette position unique, alliée à une vaste salle capable de pourvoir des places à bas prix pour la classe populaire et des places plus chères pour la petite et la moyenne bourgeoisie, indique que le Théâtre des Bouffes du Nord a été conçu pour accueillir un large éventail de spectateurs. La salle visait donc à assurer principalement sa fréquentation avec le public de « quartier » dont nous avons vu, compte tenu de l'étendue géographique que cela recouvre, qu'il était hétérogène. L'analyse détaillée des prix pratiqués, dans les premières années, nous permet d'affiner le portrait du public qui a réellement fréquenté ce lieu. En rapportant le prix des places au salaire des ouvriers de l'époque, on peut avoir une idée de ce que le théâtre représentait alors dans les pratiques culturelles des classes populaires tout en rendant compte de sa place, en termes de prix, dans l'offre de théâtre parisienne.

Le Théâtre des Bouffes du Nord débute son existence par une revue. Il ouvre ses portes au printemps 1876. Son premier directeur, Louis Chéret, est directeur de Cafés-concerts (Le Cadran et le Grand Concert Européen)<sup>739</sup>. Il vient de signer un bail de trois ans pour « la salle de concert et les dépendances ». 15% de la recette brute du théâtre et 20 % de la recette brute des boutiques (deux cafés) sont reversés au propriétaire<sup>740</sup>. Il inaugure la salle par un spectacle intitulé *Ta Da Da* qui suscite la curiosité mais ne fait pas recette<sup>741</sup>. Il cède rapidement son bail après quelques incidents. La soirée d'ouverture nous laisse apercevoir la variété des métiers qui font vivre un théâtre et le type de public qui, selon la critique et de par son emplacement, devrait être le sien.

---

<sup>739</sup> In Bottin du commerce, microfilm 2mi 1871, Archives de la Ville de Paris.

<sup>740</sup> In Calepin du cadastre 1876, n°209bis, rue du faubourg Saint-Denis, Archives de la Ville de Paris.

<sup>741</sup> In CHAUVÉAU, Ph., « un théâtre de quartier : les Bouffes du Nord », *Ubu aux Bouffes*, Dir. Micheline Rozan, Centre international de créations théâtrales, Collection « créations théâtrales », Paris 1977, p. 96, 110 p.

L'inauguration des Bouffes du Nord a provoqué une grande sensation dans le quartier. Depuis samedi dernier la foule ne cesse de stationner aux abords du théâtre. On y jouera l'opérette ! se dit-on dans cette foule avec un certain orgueil. Rien que ça de chic ! As-tu vu les gommeux de tout à l'heure ? C'en est plein ! Quel honneur pour le Boulevard de la Chapelle. Les Bouffes du Nord tiennent le milieu entre le Caf' Conc' et le Théâtre. On y joue des pièces. On y consomme. Il paraît même que le premier soir le cafetier du théâtre célébrant lui aussi son inauguration et hypothéquant les recettes futures a offert des consommations de premier choix non seulement aux artistes mais aux figurants, aux contrôleurs, aux machinistes, aux ouvreuses, aux bouquetières, aux marchands de journaux, au souffleur, au pompier, au concierge du théâtre. Et impossible de refuser. Les garçons prenaient cela pour de la discrétion et vous servaient quand même. C'était la consommation gratuite et obligatoire. Après quelques chansons indignes du délicieux décor dans le lequel on les débite, la toile se lève sur *Ta Da Da* revue morale en 3 tableaux moraux, précédés d'une conférence encore plus morale. Très drôle cette revue signée De Rieux. « Ta da da », ce sont les trois syllabes que le prologue prie les artistes, le souffleur et surtout le public de prononcer dès qu'il y aura dans la revue une situation, un mot, un geste, un maillot auquel la morale la plus sévère aura la moindre chose à reprocher. Vous voyez d'ici les conséquences de cette invite ? Quel « chahut » à la Chapelle quand le public sera tout à fait au courant de la pièce. On descendra tous exprès des triples hauteurs de Montmartre, de Belleville et des Buttes Chaumont pour hurler « Ta da da ». On a déjà commencé.

Un monsieur de l'orchestre<sup>742</sup>

Les spectacles proposés attirent un public populaire qui manifeste son enthousiasme aussi fort que son mécontentement<sup>743</sup>. Le chahut est fréquent mais accepté. C'est le lot de tous les théâtres dits « populaires » et cela n'effraie ni la critique ni un public plus bourgeois qui fréquente régulièrement ces lieux et dont on ne sait s'il vient pour le spectacle ou l'animation dans la salle.

Puis tout à coup une voix avinée partie de je ne sais quel coin de la salle, hurle : « À bas Léon XIII ! » Un rire immense accueille ce cri stupide. Il va s'en dire que le

---

<sup>742</sup> *Le Figaro*, 30 novembre 1876. « Un monsieur de l'orchestre » est le pseudonyme du critique théâtral Arnold Mortier.

<sup>743</sup> La critique parisienne fait des manifestations physiques du public à l'égard des spectacles un élément récurrent de son appréciation. Aller au théâtre dans des salles fréquentées par les classes populaires est pour elle, avant tout, côtoyer des spectateurs qui laissent s'exprimer leurs émotions devant des spectacles dont le registre est celui des théâtres dits de « Boulevard » sur lesquels je reviendrai ultérieurement. « Le joli théâtre des Bouffes du Nord, bâti à l'angle du faubourg Saint-Denis et du boulevard de la Chapelle, paraît situé aux antipodes, il n'en est rien pourtant. Il est placé au centre d'un quartier populaire dont le public adore les drames où l'on sanglote et raffole des vaudevilles où l'on s'esclaffe. » *In Les Coulisses parisiennes*, n°3, juillet 1881.

Figaro n'est pas oublié. Quelques rares partisans de Louise Michel lancent de quart d'heure en quart d'heure le cri obligatoire : « À bas le Figaro ! » Puis on se met à lancer des écorces d'orange dans l'orchestre, mais timidement, sans conviction. Aussitôt les spectateurs des fauteuils ouvrent leur parapluie. Ils sont ainsi à l'abri de tous les projectiles. Les interprètes parmi lesquels on remarque deux très jolies personnes, Mmes Lemercier et Noldy, n'essaient même pas de lutter contre la salle. Ils se contentent de mimer leurs rôles. À certains moments, les soldats du Czar étant désarmés par les insurgés et les deux officiers qui commandent les troupes ayant gardé leur sabre, on leur crie : « Dépensez-vous donc ! » Et les officiers perdent la tête. Ils passent carrément à l'ennemi et apprennent à la salle par des gestes désespérés que ce n'est pas leur faute s'ils se conduisent aussi lâchement. Alors on fait une ovation à ces pauvres figurants qui saluent les spectateurs de leur épée. En somme, tout le monde est parti content. On a fait du bruit, on a beaucoup ri, on a reçu des écorces d'oranges et des pelures de pomme et le citoyen Lisbonne a encaissé une recette dont on gardera un éternel souvenir aux Bouffes du Nord.

Un Monsieur de l'orchestre.<sup>744</sup>

Les classes populaires occupent les stalles de deuxième galerie, les troisièmes galeries et les places debout au parterre appelées « bas parterre » ou « poulailler » (de 0. 50 FRF à 1 FRF en francs de l'époque)<sup>745</sup>. Les classes plus aisées occupent les fauteuils d'orchestre, de balcon, les baignoires et les loges. Les prix de ces places s'échelonnent de 1 FRF à 2,50 FRF<sup>746</sup> soit des prix identiques à ceux pratiqués dans les théâtres de l'ancien Boulevard du Temple<sup>747</sup>. Par rapport à l'ensemble de l'offre de spectacles de l'époque, ces prix sont à rapprocher de ceux pratiqués dans les théâtres construits vers 1860, après la destruction du Boulevard du Crime. Ils sont considérés comme étant très bas<sup>748</sup>. À titre de comparaison, le prix moyen d'une représentation à l'Opéra de Paris, à la même époque, est de 8,75 FRF, il est de 5FRF dans les théâtres dits de « standing ». En 1875, les laveuses et chaînistes (hommes) décrits par E. Zola dans *L'Assommoir* gagnaient respectivement 3,50 FRF et 7,00 FRF par jour<sup>749</sup>.

---

<sup>744</sup> « La Première de Melle Louise Michel », *Le Figaro*, dimanche, 30 avril 1882. Archives de la Préfecture de police de Paris.

<sup>745</sup> L'expression « bas parterre » a servi, avant la Révolution, à distinguer les places assises du parterre de celles debout. Les places de parterre devenant alors chères, les places les moins chères sont celles du bas-parterre et du dernier étage. Le terme orchestre se substitue alors au parterre. D'après LEROY, D., *Histoire des Arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 203.

<sup>746</sup> Billets d'entrée au Théâtre des Bouffes du Nord pour le spectacle intitulé *L'Empereur Napoléon*, saison 1894, Dossier ART 626 506, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

<sup>747</sup> Selon Anne Ubersfeld, dans son article intitulé « le moi et l'Histoire »: « Les théâtres les plus vivants de Paris sont ceux du Boulevard (bd du Temple dit bd du Crime). Ces théâtres, sans subvention, se spécialisent dans les genres vivants, le mélodrame et le vaudeville ». In De JOMARON, J., *Le théâtre en France*, La Pochothèque, Encyclopédies d'aujourd'hui, Armand Colin, Paris, 1992, p.539

<sup>748</sup> cf. note infrapaginale 46 p. XXXII.

<sup>749</sup> ZOLA, E., *Carnets d'enquêtes*, op. cit. p. 428 à 434.

Bien qu'il soit le seul théâtre de ce quartier nord de Paris, l'exploitation de la salle est difficile tout au long de sa première période de fonctionnement<sup>750</sup>. De par les faibles prix pratiqués (de 0,20 FRF à 3 FRF en 1884) et le public qui, selon la critique, le fréquente (ouvriers, marlous<sup>751</sup> et gigolettes<sup>752</sup>), le Théâtre des Bouffes du Nord est donc, dans les premières années, un théâtre populaire<sup>753</sup> mais est classé dans la catégorie des théâtres de quartier. Il s'apparente aux salles construites après 1830 et destinées au public ouvrier et de petits employés telles que les Folies Dramatiques (1831), le théâtre Beaumarchais (1835)<sup>754</sup>. Il convient de rappeler également que la typologie des théâtres en vigueur à l'époque repose à la fois sur la nomenclature officielle déterminée par les pouvoirs publics (qui distingue théâtres nationaux subventionnés et théâtres privés) et sur le regard de la critique théâtrale (qui, une fois les privilèges disparus, distingue les théâtres selon des critères très variés allant de l'architecture à l'implantation, en passant par la fréquentation). Si, compte tenu de l'architecture originale de la salle (plan en ellipse favorable à l'acoustique) et des principales décorations évoquant l'art lyrique, le Théâtre des Bouffes du Nord s'annonçait comme une salle de théâtre lyrique pouvant rivaliser par son architecture avec les théâtres dits de « standing », il importe de souligner également que la salle a été initialement conçue pour accueillir 2000 spectateurs dans un espace réduit. Il faut donc en déduire qu'une proportion élevée de ces places ne prévoyait pas de sièges et était donc destinée aux classes populaires. Par ailleurs, la construction de l'ensemble immobilier place de la Chapelle comprenait également deux cafés entourant la salle de théâtre, soit un pôle d'attraction supplémentaire pour la future clientèle (la critique y voit, d'ailleurs, une raison fondamentale à la fréquentation populaire). L'alliance de ces données, salle « à l'italienne » moderne, nombreuses places debout et possibilité de divertissements annexes, indique que le théâtre n'a pas été conçu pour attirer la population bourgeoise aisée qui constitue le public traditionnel d'un genre onéreux comme l'opéra. L'isolement géographique de la salle par rapport aux

<sup>750</sup> On apprend ainsi dans *L'Entracte* daté du 14 février 1885, que la dernière directrice, Olga Léaut, est partie sans payer les comédiens.

<sup>751</sup> Marlou : n. m. (1821 ; Cf. argot moderne *marle* ; de *marlou* « matou », dialogue du Nord. ) *Populaire Souteneur*. In *Dictionnaire Le Robert*, Paris, 1991, p. 1156.

<sup>752</sup> Gigolette : n. f. « fille délurée ». In *Dictionnaire Le Robert*, Paris, 1991, p. 866.

<sup>753</sup> Cette définition du théâtre populaire est celle partagée par l'ensemble des critiques de théâtre de cette époque, à savoir, pour les Bouffes du Nord, 1875-1897. À partir de 1895 (avec le Théâtre du Peuple, créé cette même année par Maurice Pottecher à Bussang, dans les Vosges), la notion de théâtre populaire s'enrichit d'une nouvelle signification, celle d'un « théâtre au service du peuple ». Cette double acception conduira, comme nous le verrons plus loin, à de nombreuses méprises dans l'étiquetage des théâtres. Certains théâtre étant qualifiés de populaires alors que leur fréquentation est principalement bourgeoise mais qu'ils sont situés à la limite de quartiers populaires et continuent d'accueillir une petite proportion de ce public.

<sup>754</sup> Voir supra, p. 23, la liste des théâtres parisiens par catégorie existant en 1876.



circuits traditionnels de production de spectacles d'opéra aurait alors agit comme un frein à la conquête d'un public qui pouvait, de plus, accéder à ce genre d'activité culturelle dans ses zones de résidence. La fréquentation enregistrée les premières années confirme la volonté initiale d'une salle destinée à un public mélangé. Toutefois, les fréquents changements de direction, entre 1876 et 1905, indiquent également que ce choix d'un public hétérogène, s'il ancre le théâtre dans son quartier, ne lui permet pas d'assurer une existence aisée.

## **II. L'embourgeoisement du public**

Perpétuellement confronté à la stabilisation d'un taux de fréquentation suffisant pour assurer sa pérennité, le Théâtre des Bouffes du Nord va constamment devoir trouver des solutions pour toucher un nombre de spectateurs élevé. Deux options vont être successivement choisies. Tout d'abord, la revalorisation de la salle par des aménagements intérieurs qui vont permettre de recentrer l'activité du théâtre en direction d'un public moins large et plus bourgeois. Ensuite, le renforcement d'une programmation hybride qui permette au théâtre de continuer de s'adresser à un public hétérogène mais plus restreint.

### **A. Vers un théâtre de « standing »**

Entre 1905 et 1914, une nouvelle orientation est prise qui vise à revaloriser le Théâtre des Bouffes du Nord en changeant de politique de programmation et de prix pour attirer un nouveau public. E. Clot et G. Dublay procèdent à la modernisation de la salle (transformation et électrification). Le théâtre est rebaptisé Théâtre Molière, et les deux directeurs sollicitent la presse pour promouvoir cette nouvelle salle. L'électrification permet d'introduire très rapidement la nouvelle technologie à la mode : le cinématographe. La programmation devient très élaborée et les soirées de représentations très denses puisqu'elles allient projections de films et spectacles de théâtres pour un moindre coût (cf. infra p.768, photographie du Théâtre Molière et programme de la saison 1905). Compte tenu des contraintes financières qui pèsent sur l'activité théâtrale en général, la critique loue l'intérêt pour le public de cette nouvelle gestion.

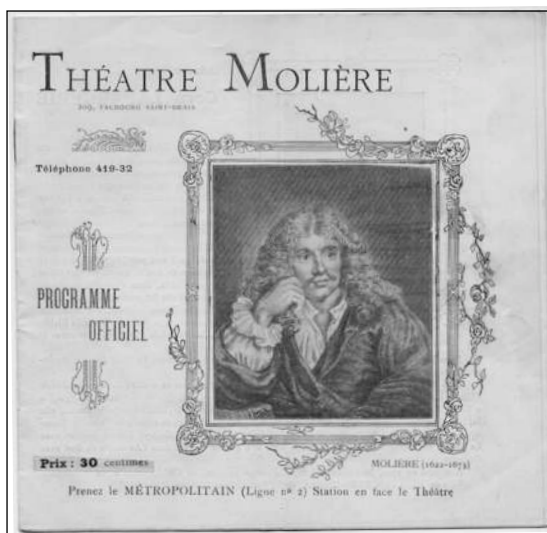
En conscience, les gens de la Chapelle en ont beaucoup plus pour leur argent que les théâtres des boulevards, auxquels on donne des représentations expresses entre 9h00 et 11h30. Jugez plutôt, à 8H00 tapant, grand cinématographe : *Le voyage de Nounou*,

*Enlèvement au sérail, Cambrioleurs amoureux* etc. ... Après cela, 6 beaux actes et un prologue, si bien qu'à 12H22, les deux dames insérées à ma droite pleuraient encore aussi fort qu'au début. Le poulailler en particulier s'est démené et distingué<sup>755</sup>.



*Le Théâtre Molière et le Faubourg Saint-Denis.* Le théâtre est encadré des deux cafés compris dans le bail de location. Carte postale (1905-1914), Bibliothèque historique de la Ville de Paris

Dès  
190  
5, le  
théâ  
tre  
soul  
igne  
l'av  
anta  
ge  
de  
son



accessibilité accrue de fait de sa desserte par la nouvelle ligne de métro inaugurée en 1904. Grâce à une gravure de la salle, le théâtre met également l'accent sur les aménagements effectués. *Programme du Théâtre Molière*, 1<sup>ère</sup> et 4<sup>ème</sup> pages de couverture (gravure représentant la salle), 1905. Collection privée.

<sup>755</sup> DUPUY, G., compte rendu d'article de presse in *Comoedia*, 15 octobre 1907.

Cette réorientation s'inscrit dans le processus plus général qui affecte de nombreux théâtres mais surtout les théâtres de quartier. La politique de bas prix visant à récupérer le public du Boulevard du Temple n'a pas permis aux théâtres de quartier de subsister. Des salles destinées à un public essentiellement populaire disparaissent (c'est le cas du théâtre Beaumarchais). Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les rares théâtres qui continuent d'être en activité doivent alors rehausser leurs prix pour attirer un public plus fortuné qui leur garantisse des recettes. Le nombre de places offertes à bas prix diminue fortement. Les salles proposant des places très bon marché réduisent leur nombre à la portion congrue (2% au théâtre de l'Athénée, 7% dans celui du Vaudeville)<sup>756</sup>. Plus généralement, on assiste à une revalorisation des places à savoir, l'augmentation des places à prix élevé. Ceci conduisant à la réduction du nombre de places à prix bas.

Au Théâtre des Bouffes du Nord devenu Théâtre Molière, les aménagements de confort d'une salle déjà réputée pour son architecture et sa décoration ont pour objectif de classer le théâtre dans la catégorie des théâtres de «standing» (salles qui cherchent à se distinguer par des prix plus élevés, qui ont acquis une notoriété grâce à une décoration luxueuse et l'équipement en machineries élaborées telles que les théâtres des Variétés ou de la Porte Saint Martin). Grâce à la gravure représentant la répartition des catégories de place dans la salle et reproduite dans le Programme du théâtre Molière en 1905 (cf. supra, p. 768), il est possible de mesurer l'ampleur de cette revalorisation. Dans ce théâtre, la modernisation de la salle se fait tout en proposant des prix modérés par rapport à l'offre parisienne globale de l'époque. Cela permet de conserver un public de «quartier» sans lequel elle ne saurait vivre compte tenu du fait qu'elle n'a pas su se constituer un public homogène et fidèle. La salle n'affiche plus que 1000 places par rapport aux 2000 places proposées en 1876 et offre à présent des baignoires grillées, dont certaines à salon. Les prix proposés vont de 1 FRF pour les stalles de troisième galerie à 7 FRF pour les baignoires grillées à salon. Soit un prix moyen de 3,50 FRF correspondant à environ 12 heures de travail d'un manoeuvre en 1903. Même si ces prix sont parmi les moins chers de la catégorie (selon D. Leroy, la moyenne des prix pour la catégorie des théâtres de «standing» en 1903 se situe aux alentours de 7 FRF, soit 24 heures de travail d'un manoeuvre)<sup>757</sup>, ils sont prohibitifs pour la classe ouvrière et les spectacles ne peuvent donc plus prétendre à s'adresser à un public populaire qui ne représente plus qu'une proportion très réduite de la clientèle (les places inférieures à 2 FRF sont environ au nombre

---

<sup>756</sup> LEROY, D, *Histoire des arts du spectacle en France*, op. cit. p.176.

<sup>757</sup> In Idem, tableaux pp. 178-179 et 182-183.

de 200, soit 1/5<sup>ème</sup> de l'ensemble des places proposées)<sup>758</sup>. Par ailleurs, parallèlement à l'abonnement par carnets qui permet aux détenteurs de bénéficier de réductions, les directeurs, sur le modèle des « matinées conférences de l'Odéon », mettent en place « Les Jeudis Classiques et Modernes du Théâtre Molière » lors desquels des artistes réputés de la scène contemporaine récitent des poésies avant chaque représentation en matinée. L'association de spectacles de genres différents permet de conserver un public étendu non à travers la variété des couches sociales, mais plutôt à travers la variété des classes d'âges représentées. L'arrivée du Métropolitain en 1904 (cf. reproduction de carte postale ci-après), renforce l'implantation stratégique de la salle au regard des infrastructures et des dessertes dont le théâtre bénéficie. Elle justifie également le coût des investissements financiers suscités par les aménagements décidés par la nouvelle direction.



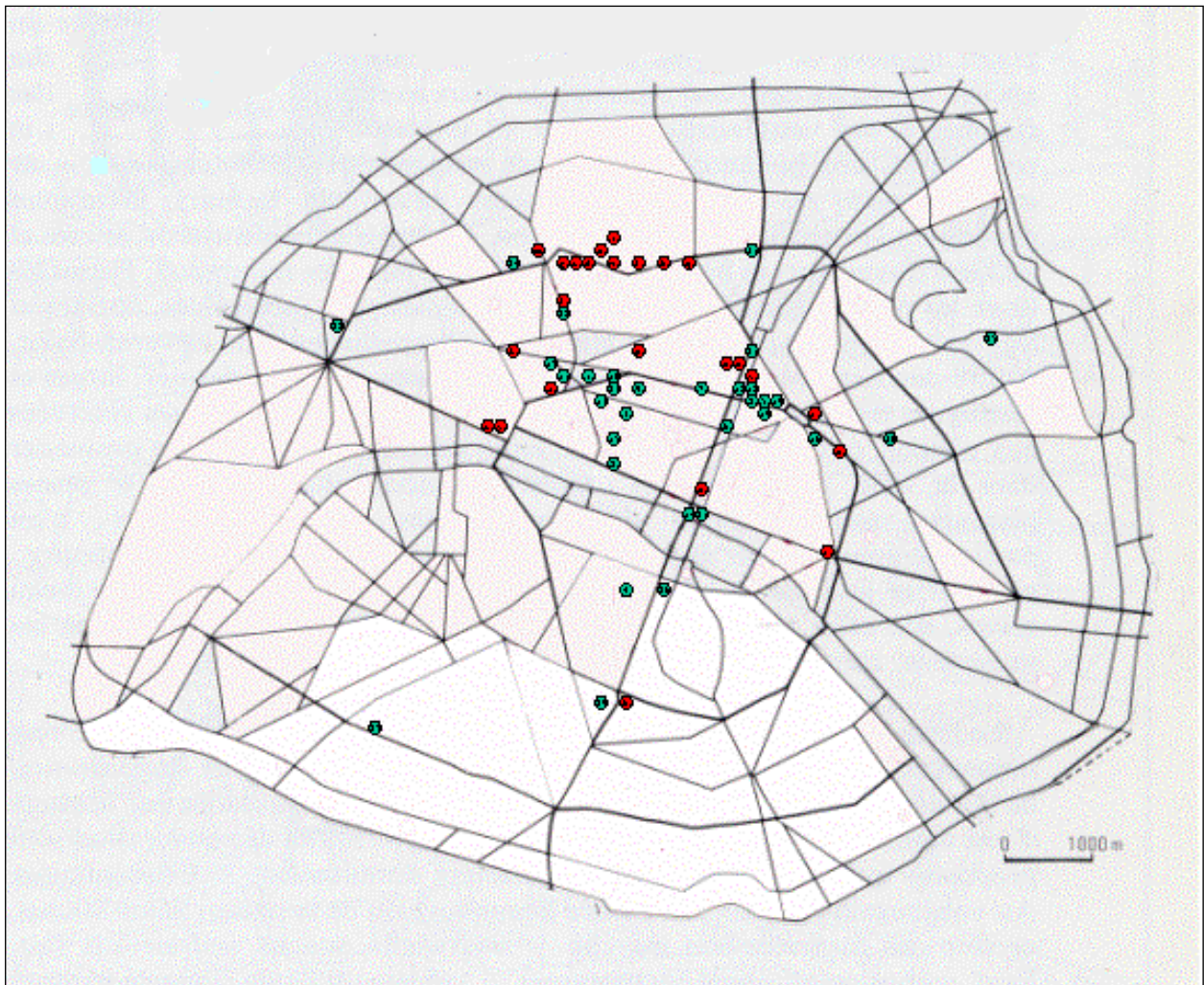
Carte postale, Le Métropolitain à la Station la Chapelle, 1904, Bibliothèque historique de la Ville de Paris

La critique se réjouit de cette volonté de revalorisation Théâtre des Bouffes du Nord – Molière (qui vise à en faire un théâtre de Boulevard renommé, un « second Ambigu, le cadet du boulevard Saint Martin » à savoir, un théâtre de « standing » dont les prix sont les plus bas de cette catégorie). Il est à noter que ces appréciations aboutissent à un reclassement de fait de la salle des Bouffes du Nord par la critique dans la nouvelle catégorie générique « théâtres ».

<sup>758</sup> Cf. Programme du théâtre Molière en 1905.



La distinction, autrefois matérialisée par une stricte nomenclature (théâtres nationaux, de « standing première vague », de « standing deuxième vague », populaires, de quartier), est, à présent, remplacée par un classement par ordre de notoriété des salles (cf. infra, Plan d'implantation et p. 772, Liste des salles de spectacles parisiennes en 1905).



Plan de l'implantation des salles de spectacle à Paris en 1905

Liste des principaux lieux de spectacles parisiens par catégorie (1905)

Théâtres (en vert)

Concerts, cafés-concerts, music-hall  
(en rouge)

1. Académie nationale de musique, Opéra

2. Comédie-Française

3. Théâtre national de l'Opéra-Comique

4. Théâtre de l'Odéon

a. Bataclan

5. Théâtre de l'Ambigu-Comique

b. Cabaret Bruant

6. " de la Gaîté

c. " de L'Enfer

7. " du Gymnase

d. " du Ciel

8. " de la Porte Saint-Martin

e. " du Néant

9. " des Variétés

f. Casino de Paris

10. " du Vaudeville

g. Casino de Montmartre

11. " de l'Athénée-Comique

h. Concert Bobino

12. " Antoine

i. " de l'Epoque

13. " des Bouffes Parisiens

j. " de l'Horloge

14. " du Châtelet

k. " de la Pépinière

15. " du Palais-Royal

l. " de la Presse

16. " Déjazet

m. " Européen

17. " des Mathurins

n. " Parisien

18. " de la Renaissance

o. " Persan

19. " des Folies Dramatiques

p. Folies-Bergère

20. " des Nouveautés

q. Gaîté-Rochechouart

21. " Sarah-Bernhardt

r. L'Alhambra

22. Nouveau Théâtre

s. L'Alcazar d'Eté

23. " les Capucines

t. La Cigale

24. " des Batignolles

u. La Scala

25. " de Belleville

v. L'Eldorado

26. " Cluny

w. Le Moulin Rouge

27. " de Grenelle

x. Le Moulin de la Galette

28. " de Montmartre

y. Les Ambassadeurs

29. Gaîté-Montparnasse

z. L'OLympia

30. " Oberkampf

31. " Molière

La critique goûte l'engouement du public pour la nouvelle programmation du théâtre Molière et nous donne un aperçu de la composition par âge du public. Ce point de vue ne nous permet toutefois pas d'évaluer la place occupée alors par la classe populaire dans ce théâtre reclassé.

Rien ne manque à la pièce de M. Jean Carenne pour en faire un spectacle fort goûté du public habituel et presque familial qui fréquente avec assiduité le théâtre habilement dirigé par MM. Clot et Dublay. Père, mère et enfants, (...) fiancés et promis... familles entières, de l'orchestre aux galeries apprécient à leur juste valeur le drame de M. Carenne. (...) <sup>759</sup>

Si les commentaires de la critique n'apportent qu'un éclairage partiel sur la fréquentation de la salle, la présence des classes populaires est attestée jusqu'au début des années 20 par les graffitis laissés par les membres de la classe ouvrière sur les murs de la dernière galerie du théâtre et conservés jusqu'à nos jours. Ces inscriptions, presque toujours limitées à des signatures gravées au couteau dans le plâtre des parois<sup>760</sup>, sont la seule source directe et profondément émouvante par sa beauté et son incongruité qui fasse ressurgir du passé les ouvriers fréquentant le théâtre. Ces graffitis soulignent également certaines spécificités culturelles de cette classe populaire, à savoir l'utilisation des prénoms et surtout de diminutifs en lieu et place des patronymes ainsi que leur association à la commune d'origine comme identifiant. On voit revivre ainsi des habitants de ces anciennes communes, à présent quartiers de Paris, tels que *Théo de la Villette*, *Radi de la Chapelle*, *Polo de la Villette*, *Gaston de la Chapelle*, *Julot de la Courtille*, *Lulu du Roi d'Alger*<sup>761</sup>, *Tintin de la Plaine* ou *Jeannique des 4 chemins*. Les pseudonymes sont fréquents *Milo du Corbeau*, *Bec de Moule*, *Moustache*, *L'affranchi*, *Bisou le Planeur*, *L'aristo*. Ils soulignent la prépondérance des références à l'aspect physique ou social des personnes dans le point de vue exprimé par leurs pairs sur ceux qui les portent. Ils sont parfois également associés à une localisation *Mattelas du Mont Ris*, *Bisou de la Plaine*. La plupart de ces graffitis sont datés et d'autres caractéristiques nous indiquent qu'ils ne sont pas uniquement la volonté d'attester une présence. Nombre de graffitis sont présentés dans des sortes de cartouches comme pour assurer une postérité aux personnes ainsi mentionnées (*Julot 1910*, *Marcel 1909*, *Alfred*). L'usage fréquent d'inscriptions de prénoms dans des cœurs (on trouve ainsi *Odette ma môme Maurice Picard*

---

<sup>759</sup> *Comoedia*, 20 février 1911, critique de la pièce *Cowboy, ou les aventures d'un Français au Far West*, de J. Carenne.

<sup>760</sup> Un seul dessein est encore visible sur ces murs, il s'agit d'un buste de femme orné d'une coiffe qui fait penser à une Alsacienne.

<sup>761</sup> La rue du Roi d'Alger se trouve dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement. C'est une petite rue proche de la porte de la Chapelle qui part du Boulevard Ornano et aboutit dans la rue Neuve Charbonnière.

dit *Bébé de la Plaine, Louis et Ninette, Nini M Gégène*) ainsi que la présence d'une déclaration (*Libertad de la Villette aime le vin et les femmes pour la nuit*) laisse penser que les murs pouvaient également avoir une fonction informative. Le nombre supérieur de cœurs ne contenant qu'un seul diminutif ou pseudonyme ou encore de simples initiales (*R. M. m A. V. plv, T. a C. plv, A. L. plv*)<sup>762</sup> renforce toutefois l'impression d'un usage davantage lié à la pérennisation des personnes et de leurs liens qu'à l'affichage de ceux-ci. La grande majorité de noms masculins gravés dans les murs ne doit pas laisser conclure à l'absence de présence féminine. En effet, le mode d'expression choisit explique sans doute l'impression de domination masculine que l'absence d'autres sources nous empêche d'évaluer. Si l'on ajoute, par ailleurs, selon les nombreux essais d'historiens consacrés aux mœurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>, que la prostitution féminine de classe populaire était un élément constant du paysage des barrières, on peut en déduire de façon très partielle, qu'une partie des femmes du peuple qui fréquentait le théâtre était des prostituées et ainsi ne pas rendre compte du rapport des autres femmes des classes populaires au théâtre<sup>763</sup>. Les graffitis relevés coïncident avec les périodes les plus actives des Bouffes du Nord. L'inscription la plus ancienne sur ces murs est ainsi datée 1885, la plus récente remonte à 1922. En gravant ses murs, les ouvriers relégués au poulailler se sont approprié une partie du théâtre et ont renforcé son ancrage dans les anciennes communes périphériques d'où ils sont originaires (cf. infra, Photographies des graffitis, pp. 775 à 777).

---

<sup>762</sup> On peut voir ici, qu'en France, la pratique des initiales pour remplacer des mots ayant la même prononciation (« m » pour « aime », par exemple) ou sous forme d'acronymes (PLV pour « Pour la vie ») ne date pas de la commercialisation des téléphones portables avec « textos », ni d'une importation américaine.

<sup>763</sup> Les exemples décrits E. Zola dans ses carnets d'enquête et ses romans illustrent la fréquentation du théâtre par les femmes de la classe populaire autres que les prostituées. Ils renforcent l'idée du théâtre comme pratique culturelle des plus riches parmi les ouvriers à savoir, les ouvriers qualifiés. Dans *L'Assommoir*, Mme Goujet, raccommodeuse de dentelles se rend régulièrement au théâtre accompagnée de son fils dit la Gueule d'Or, forgeron dans une fabrique de boulons.





« R.C., 1885 », le plus ancien graffiti daté observable sur le mur du 3<sup>ème</sup> balcon du théâtre des Bouffes du Nord.



« Cotelette la Cloche », « Bébert des 4 Mai », « Radi de la Chapelle, 1911 », graffitis, murs du 3<sup>ème</sup> balcon, Théâtre des Bouffes du Nord.



« L'Alsacienne », unique représentation humaine parmi les graffitis du 3<sup>ème</sup> balcon, Théâtre des Bouffes du Nord.



« A.M. Mattelas du Mont Ris, 1909 », graffiti du 3<sup>ème</sup> balcon, Théâtre des Bouffes du Nord.



« Milo du Corbeau », graffiti, mur du 3<sup>ème</sup> balcon, Théâtre des Bouffes du Nord.

Dans cette période, l'embourgeoisement du public est donc le fruit de l'augmentation du prix des places et de la réduction du nombre des places à bas prix dans une période où le théâtre en tant que pratique culturelle devient une activité onéreuse par rapport au pouvoir d'achat des classes populaires.

### **B. Une salle de théâtre hybride de moins en moins ouverte aux ouvriers**

Au-delà de 1905, la re-catégorisation du théâtre va être entérinée par les directions futures qui ne changeront pas le nombre de places à prix bas. Elles n'agiront plus sur le taux de fréquentation qu'à travers la mise en place d'une politique gestionnaire d'exploitation visant à maîtriser le rapport entre les coûts de production et les prix des places. La programmation hybride du nouveau théâtre Molière, lui permet ainsi de rivaliser avec d'autres types de loisirs tels que le cirque (de 0,50 FRF à 3 FRF la place au Cirque d'Hiver en 1903), le cinéma (1 FRF la place à la même époque) et le café-concert (5 FRF)<sup>764</sup> tout en conservant un public de théâtre. Le théâtre Molière ne peut prétendre, en revanche, à entrer en concurrence avec les nouveaux théâtres destinés à accueillir un public plus fortuné et qui voient le jour dans les quartiers bourgeois et dans le centre de la capitale (c'est le cas des théâtres de Paris – 1891, Marigny – 1896, des Mathurins – 1898, Edouard VII et de la Comédie des Champs-Élysées

---

<sup>764</sup> Sur la base d'un article de presse publié le 13 octobre 1913 dans la revue *Théâtres*, D. Leroy souligne d'ailleurs que « à ses débuts, le cinéma a surtout contribué au divertissement des classes pauvres des villes et n'a enlevé au théâtre qu'une partie de son public : 'celui des petites places' ». In LEROY, D., *Economie des arts du spectacle vivant*, *op. cit.* p. 8.



en 1913). Ceux-ci affichent une programmation de boulevard à des prix élevés (20 FRF en moyenne environ). La polyvalence de la salle trouve donc une légitimité dans l'optimisation de sa rentabilité économique (coûts de production / recettes) et la rentabilisation de ses atouts architecturaux et géographiques. En 1930, les prix pratiqués sont compris entre 5 et 20 FRF, soit des prix conformes à ceux en vigueur dans les music-halls et concerts. Le Théâtre des Bouffes du Nord connaît, en 1943, une année faste de spectacles de music-hall à l'affiche desquels on trouve souvent Damia, la chanteuse réaliste et habituée des lieux depuis les années vingt. Dirigé par Paul Cervière, le théâtre propose 1000 places à des prix allant de 18 FRF pour les 2<sup>ème</sup> balcon, 3<sup>ème</sup> série, à 80 FRF pour les loges. En rapportant l'évolution du prix des places du théâtre au nombre d'heures de travail d'un manoeuvre que le coût d'une place représente, on peut avoir une idée du poids de plus en plus important que cette forme de loisir représente dans le budget des classes populaires<sup>765</sup>. Toutefois, comme je le soulignais plus haut, la revalorisation du théâtre par le rehaussement du prix des places et le resserrement de l'éventail des spectateurs ne suffit pas à conforter l'équilibre financier du théâtre. Pour un théâtre de quartier au public hétérogène, la stabilité passe également par une maîtrise des coûts.

765

Tableau comparatif du prix des places du Théâtre des Bouffes du Nord (1876-1932)  
(Comparaison par catégorie en relation au nombre d'heures de travail d'un manoeuvre)

Prix des places moyen/ heures de travail	T.N.L.	Théâtres populaires	Théâtres de « standing »	Cirque	Cinéma	Café-concert Music-hall
<b>1876</b>	1,60FRF / 2,75h	1,50 FRF / 2,58h	5 FRF / 8,62h	2 FRF / 3,44h		
<b>1905</b>	3,5 FRF / 11 h	3,5 FRF / 11h	7 FRF / 22h	1,75 FRF / 5,5h	1 FRF / 3,3h	5 FRF / 16,5h
<b>1932</b>	12,5 FRF / 2,5h	12,5 FRF / 2,5h	35 FRF / 7h	17,5 FRF / 3,5h	5,5 FRF / 1,15h	12,5 FRF / 2,5h

Ce petit tableau illustre l'inaccessibilité progressive d'une activité culturelle de plus en plus onéreuse.

### **III. La politique gestionnaire en réponse aux problèmes de fréquentation**

Face à la difficulté de trouver un équilibre financier certains directeurs des Bouffes du Nord vont recourir à toutes sortes de moyens pour réduire les dépenses. Quelles que soient les solutions apportées, les directeurs s'appuieront toujours sur les réseaux qu'ils ont progressivement élaborés. Certains recourront ainsi à l'exploitation d'un réseau d'artistes alors que d'autres consolideront et multiplieront les liens de production et de diffusion entre plusieurs salles.

#### **A. Le jeu des services rendus au centre de la maîtrise des coûts**

Dès 1881, soit cinq ans après son ouverture, le Théâtre des Bouffes du Nord recourra à l'échange de troupe entre théâtres qui permet de diffuser de nouveaux spectacles sans en payer le coût de production ou d'achat<sup>766</sup>. En 1885, d'A. Ballet, ancien régisseur des théâtres du Gymnase et de l'Ambigu prend la direction d'un théâtre marqué par les difficultés financières dont attestent la multitude de directeurs qui se sont succédés. Il est metteur en scène et comédien et une programmation à la fois prolifique et habilement gérée lui permet d'attirer un public nombreux. Il a pour politique de faire connaître de jeunes talents ce qui lui permet également de faire fructifier le théâtre. En effet, outre le fait que les nouveaux comédiens ne soient pas payés lorsqu'ils ne sont pas encore connus, le théâtre est également loué afin de permettre à de nouvelles troupes de démarrer. Ainsi, grâce à ces deux principes, utilisation de jeunes talents et location de la salle, des comédiens et metteurs en scène parmi les plus importants de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle auront joué au Nouveau Lyrique : Yvette Guilbert, Eugénie Buffet<sup>767</sup>, Firmin Gémier<sup>768</sup> et Lugné-Poë<sup>769</sup>. Au printemps 1886, Abel Ballet accepte

---

<sup>766</sup> Sous la direction de M. Durécu, la presse nous apprend que : « La troupe des Bouffes du Nord va jouer au Théâtre Cluny *Deux merles blancs* et *Le bénéficiaire dans l'embaras*. La troupe du Théâtre Cluny vient aux Bouffes jouer *Il y a 16 ans*. *Le Figaro*, 20 mai 1881. Plus tard, en 1884, alors que le théâtre est dirigé par M. Monza, qui devient également directeur du Théâtre Beaumarchais, une convention est signée entre les Bouffes et le Théâtre de l'Ambigu afin que les comédiens de chacun des établissements se produisent également dans l'autre salle. *In Le Figaro*, 15 mars 1884.

<sup>767</sup> Eugénie Buffet est connue pour le rôle titre qu'elle interpréta dans *La Goualeuse* de Marot et Alévy, représenté en février 1897 aux Bouffes du Nord.

<sup>768</sup> Si Firmin Gémier (1869-1933) a bien fait ses débuts comme interprète au Théâtre des Bouffes du Nord, au Théâtre de Belleville et à celui du Château d'Eau, J. De Jomaron dit qu'il ne développa ses options personnelles sur le théâtre en tant qu'acteur et metteur en scène que lorsqu'il reprit la direction du Théâtre Antoine entre 1900 et 1921 où il chercha à lutter contre le théâtre de boulevard en mettant en scène des épopées nationales représentées devant un public varié qui ne payait qu'un prix modique. À partir de 1919, il loue le Cirque d'Hiver

de prendre une jeune inconnue sans formation pour jouer Madame de Navarre dans *La Reine Margot*. Yvette Guilbert fait ses débuts sur scène. Elle n'est pas payée. C'est toutefois avec une certaine bonhomie qu'Yvette Guilbert décrit ses débuts sur la scène<sup>770</sup>.

Je débutais aux Bouffes du Nord, dans un drame d'Alexandre Dumas « La Reine Margot », rôle de Madame de Navarre, habillée de costumes loués trois francs, avec sur la tête une petite couronne qui se déplaçait comiquement à chacun de mes mouvements. Jamais je n'oublierai ma première soirée... mon émotion... Ma peur de commencer, ma joie de finir, et celle d'Abel Ballet directeur de cette scène, qui à chaque représentation se demandait si elle irait jusqu'au bout. Ah ! belle jeunesse... mon habitude de trotin de Paris me faisait allonger les jambes, et je traversais le plateau en quatre pas comme un soldat. Et quand des épisodes comiques faisaient rire le public, je ne pensais plus à mon personnage, à mon rôle, je riais avec lui ! Mais ce public ne se chagrinait pas du tout de cela ; on jouait, il s'amusait, voilà tout.<sup>771</sup>

Ainsi Abel Ballet peut-il réduire les dépenses en recourant aux services gratuits de jeunes comédiens encore inconnus. Le directeur recourait également qu'à des procédés classiques de fidélisation (cf. lettre et faveurs p. 781).

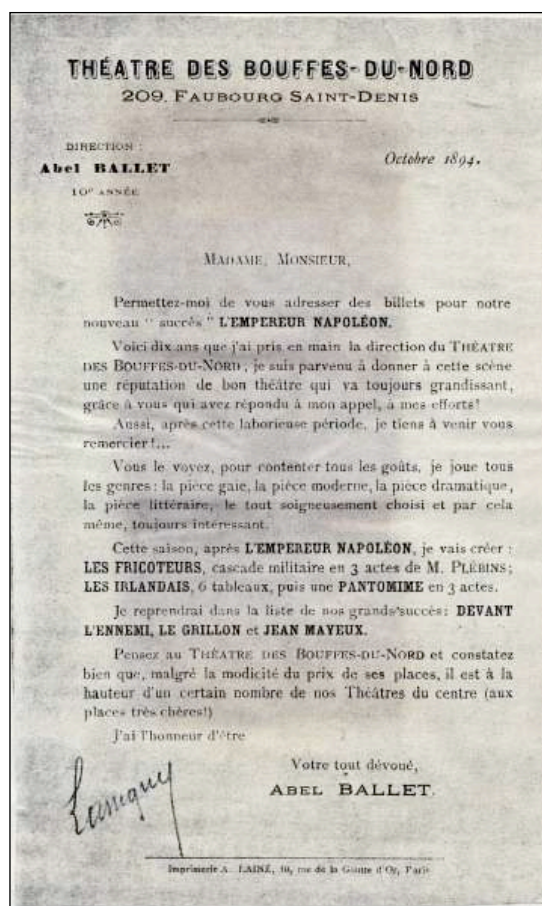
---

et rompt avec la tradition de la scène française en supprimant la piste, abattant les gradins et construisant une vaste scène sur deux étages. En 1920 il obtient le soutien de l'État pour la fondation d'un Théâtre national populaire qui s'installe au Trocadéro et pose ainsi les bases du T.N.P. de Jean Vilar. Jacqueline De JOMARON, « Un théâtre 'pour le peuple' », *Le théâtre en France*, Encyclopédies d'aujourd'hui, Armand Colin, Paris, 1992, pp. 812-815.

<sup>769</sup> LUGNÉ-POË, Aurélien, (paris 1869- Villeneuve-lès-Avignon 1940) : Acteur et metteur en scène français. Considéré comme l'inventeur du jeu symboliste et bien qu'il était novateur dans son approche du jeu et dans ses choix de textes dramatiques, Lugné-Poë n'a pas été un théoricien de la mise en scène ou pédagogue. D'après l'article de LIEBER, G., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Éd.Larousse, Vol. II, pp. 1005-1006.

<sup>770</sup> BREYCOURT-VILLARS, C., *Yvette Guilbert*, Plon, Paris, 1988, pp. 58-59.

<sup>771</sup> GUILBERT, Y., *La Chanson de ma Vie*, Grasset, Paris, 1927.



Parmi les procédés de fidélisation du public se trouvent les « faveurs ». En 1894, Abel Ballet, directeur du Théâtre des Bouffes du Nord depuis 1884, rédige une lettre type à l'attention de spectateurs fidèles. Celle-ci présente la programmation de la saison et est accompagnée de billets de « faveur ». Collection privée.



« Faveur » ouvrant droit à une réduction de 50% sur le prix des places pour le spectacle mentionné ou pour les pièces suivantes. L'usage des invitations à prix réduit est alors une pratique répandue dans les théâtres. Fonds ART 626 506, bibliothèque historique de la Ville de Paris.

Abel Ballet augmente également les recettes en louant la salle de théâtre à de jeunes compagnies. Les textes novateurs d'auteurs scandinaves alors très peu connus et qui oscillent entre naturalisme et symbolisme (Ibsen et Björnson) sont mis à l'affiche. La Compagnie de l'Oeuvre, fondée par Lugné-Poë<sup>772</sup>, joue ainsi aux Bouffes du Nord ses premiers spectacles. Les huit premières créations y voient le jour : *Romersholm*, *Un ennemi du Peuple*, *Ames Solitaires*, *L'Araignée de Cristal*, *Au-dessus des Forces Humaines*, *L'Image*, *Solness le Constructeur*. Lugné-Poë développe un art scénique particulier qui valorise la décoration et « l'éloignement » de l'action à travers le jeu des comédiens au service de textes symbolistes qui magnifient l'homme métaphysique. C'est un ami des peintres « Nabis<sup>773</sup> ». Vuillard, Bonnard et Sérusier créent alors pour lui les décors et lithographies de ses spectacles<sup>774</sup>. Lugné-Poë garde en mémoire les difficiles conditions de travail qu'imposaient le manque de moyens financiers.

Les Bouffes du Nord une fois louées, on dû répéter, cependant que Edouard Vuillard aidé de quelques bons amis, Pierre Bonnard, Ranson, Sérusier, consentaient à peindre sur la terre froide dans le magasin de décors de la rue de la Chapelle près des bureaux de la petite vitesse du chemin de fer du Nord. Comment nos bons amis ne sont-ils pas eux aussi morts de bronchite ? Il faut avouer que Vuillard et ses compagnons, retapant à 7 ou 8 h du matin les vieux châssis que nous trouvions, ont risqué leur santé et leur jeunesse dans l'aventure. Le magasin de décors des Bouffes du Nord était ouvert à tous les vents et il n'y avait aucun chauffage.<sup>775</sup>

---

<sup>772</sup> LUGNÉ-POË, Aurélien, (paris 1869- Villeneuve-lès-Avignon 1940) : Acteur et metteur en scène français. Considéré comme l'inventeur du jeu symboliste et bien qu'il était novateur dans son approche du jeu et dans ses choix de textes dramatiques, Lugné-Poë n'a pas été un théoricien de la mise en scène ou pédagogue. D'après l'article de LIEBER, G., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Éd.Larousse, Vol. II, pp. 1005-1006.

<sup>773</sup> Terme originaire de l'Hébreu que choisirent, en 1890, un certain nombre de jeunes artistes symbolistes.

<sup>774</sup> Vuillard réalisa ainsi une lithographie en noir sur papier brun pâle qui servit de programme pour *Au-dessus des forces humaines* » de Björnson en 1894 fut ainsi réalisé par Vuillard lithographie en noir sur papier brun pâle d'Edouard Vuillard, 32,9 x 48 cm, présentée. L'œuvre originale se trouve à la National Gallery of Art de Washnigton.

<sup>775</sup> ROBICHEZ, J., *Lugné-Poë*, éditions de l'Arche, Paris, 1955.



La dernière pièce de la compagnie de l'Oeuvre jouée au Nouveau Lyrique est *Solness le constructeur*, d'Henrik Ibsen, présentée en avril 1894<sup>776</sup>. En dépit d'une politique d'exploitation qui attire un public nombreux et apporte à son directeur la reconnaissance de ses talents de découvreur de comédiens et d'auteurs, ce dernier finit malgré tout par être confronté à des difficultés financières et cède la direction en 1897. La question de la fréquentation des Bouffes du Nord se pose en des termes d'autant plus aigus qu'il s'agit d'une salle de 2000 places. Si l'on peut aisément supposer, que les difficultés de gestion sont dues à un problème de recettes, l'absence de données chiffrées sur le taux de remplissage de la salle, sur la proportion de places à bas prix par rapport à celles à prix plus élevés ainsi que sur le rapport entre les recettes et les coûts de production des spectacles et de fonctionnement du théâtre ne nous permet pas d'évaluer concrètement les raisons des déséquilibres financiers récurrents rencontrés par les diverses directions. Certaines données concernant l'évolution générale du théâtre en France sont, cependant, connues et constituent un contexte dans lequel replacé les politiques mises en œuvre au Théâtre des Bouffes du Nord afin de résoudre les tensions financières récurrentes.

## **B. Le salut provisoire par les réseaux d'exploitation**

De la Première Guerre Mondiale au tout début des années 1950, le Théâtre des Bouffes du Nord tente de résister à la crise qui traverse le paysage théâtral français. Les salles de spectacles sont confrontées tant à la baisse des recettes qu'à la hausse des coûts de production<sup>777</sup>. Pour faire face à cette situation, certains entrepreneurs de théâtre choisissent la concentration<sup>778</sup>. Cette forme de rentabilisation d'une programmation à travers un circuit de distribution permet une économie des coûts de production, mais ne peut s'appliquer à tous les types de spectacles. Seules certaines catégories de spectacles produits peuvent être standardisés en raison de leur conception à partir d'une structure assez schématique mais aussi parce que

---

<sup>776</sup> Le 13 décembre 1893, *Ames Solitaires*, de Björnson est interdit de représentation au Théâtre de l'Oeuvre par la Censure. À la suite de l'intervention de Lugné-Poë à la Préfecture de Police, la répétition seule fut autorisée. Elle eut lieu à trois heures, le même jour, au Théâtre des Bouffes du Nord, devant un public qui avait impatiemment attendu sous la pluie et qui rédigea une protestation collective signée. In Archives de la Préfecture de Police de Paris, Don Tristan Rémy.

<sup>777</sup> Baisse du nombre de salles de spectacles, de la fréquentation, du nombre de représentations annuelles et de la durée des tournées mais aussi du nombre d'artistes.

<sup>778</sup> « Le rêve d'un entrepreneur de spectacle, de nos jours, n'est plus d'avoir son théâtre mais ses théâtres, et personne n'ignore que ce rêve a été trop souvent réalisé à Paris, grâce à l'habile utilisation pour la galerie de ce personnage, dit interposé, plus vulgairement connu sous le nom d'homme de paille. » *Comoedia*, 24 octobre 1923 cité en note infrapaginale 5 par D. Leroy in *Economie des arts du spectacle vivant*, op. cit. p. 13.

certains secteurs du spectacle vivant se prêtent mieux aux regroupements financiers que d'autres. À cette époque, la concentration convient parfaitement aux revues et spectacles musicaux légers qui font les beaux jours du music-hall<sup>779</sup>. Par ailleurs et depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le principe des tournées qui règne dans le music-hall, en diminuant le contingent des artistes permanents dans les théâtres, a permis aux directeurs de baisser les salaires et donc de jouer sur les coûts de production. Soucieux de rentabilité, les investisseurs se détournent du théâtre qui souffre également de la main mise des impresarii et tourneurs sur les œuvres dramatiques (en obtenant des auteurs le droit de représentation exclusive des pièces). Dans cette période d'extension d'un capitalisme monopolistique, le théâtre dont la production est risquée, irrégulière et peu rentable est confiné au mécénat ou à quelques expériences rares d'« association ouvrière de production »<sup>780</sup>.

La reprise par E. Clot et G. Dublay est présentée dans le programme de la saison théâtrale 1897-98<sup>781</sup> comme un tournant dans la vie du Théâtre des Bouffes du Nord. Les deux directeurs affichent leur volonté d'en faire un théâtre populaire de premier ordre et de reconquérir le public des quartiers avoisinants. Comédiens, G. Dublay et E. Clot avaient déjà maintes fois joué aux Bouffes du Nord alors qu'A. Ballet en était le directeur<sup>782</sup>. Ils s'inspirent de ses méthodes et font appel à la fois à des textes d'auteurs déjà classiques (*L'Assommoir*, *Thérèse Raquin*, *Nana* d'E. Zola)<sup>783</sup> et à ceux de nouveaux auteurs en vogue (*Les Amours d'un petit soldat*, *Les Trois Légionnaires*, *Fleur de Pavée*, d'A. Bernède et A. Bruant ou *Chéri-Bibi*, de M. Nadaud et Halévy, d'après Gaston Leroux) pour construire leur programmation.

---

<sup>779</sup> Music-hall : (1862), Après avoir été l'héritier des cafés-concerts, le music-hall s'érige à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en un genre spécifique qui associe revue et tour de chant de vedettes en « mobilisant toutes les ressources de l'invention scénographique ». D'après l'article sur le music-hall in Corvin, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, pp. 582-583.

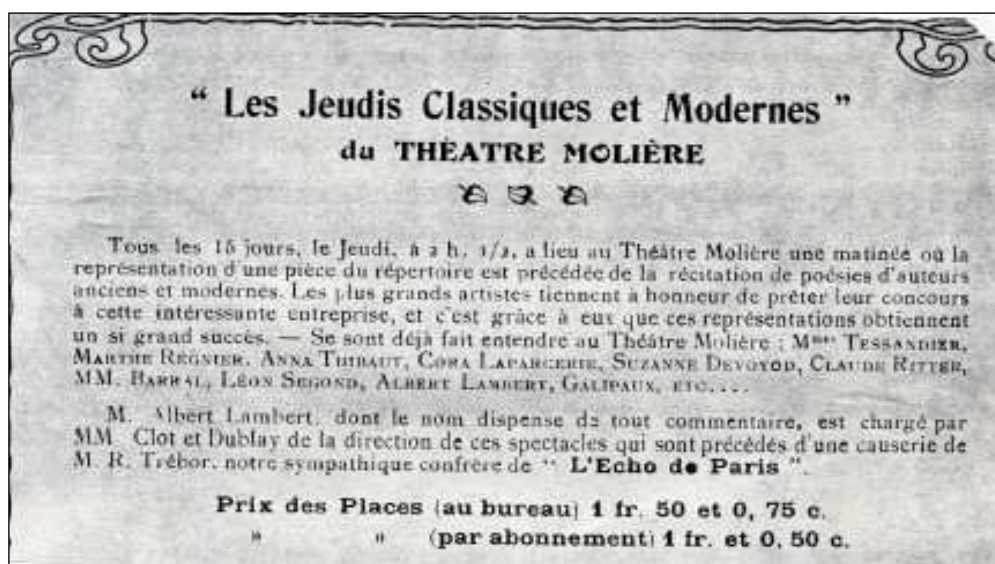
<sup>780</sup> Comme l'aventure menée par J. Copeau au Vieux Colombier en 1913 puis de 1919 à 1924, qui cherche à assainir le théâtre par un répertoire de qualité et par l'abandon de toute machinerie, décors et accessoires dans la mise en scène au profit de l'interprétation. Ce qu'il appelle le « tréteau nu » et qu'il accompagne d'une réforme de l'enseignement de l'acteur, est un retour vers les sources du jeu qui met la prise de conscience du corps et l'improvisation sur le texte au premier plan.

<sup>781</sup> Programme de la saison 1897-98, Dossier ART 626 506, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

<sup>782</sup> Comme par exemple, dans *Le Procès de Ravillac*, de M.E. Moreau en spectacle de clôture de la saison 1891.

<sup>783</sup> Selon J.P. Sarrazac, les adaptations dramatiques des romans d'E. Zola relèvent rarement du naturalisme au sens où celui-ci l'a défini, car elles prennent une tournure mélodramatique, elles « surajoutent à la fiction zolienne une intrigue de pur feuilleton ». Zola plaide en faveur de la vérité au théâtre et s'insurge contre une forme pétrifiée « héritée à la fois du classicisme, du romantisme et d'un drame bourgeois que l'on aurait dévoyé ». Parallèlement, André Antoine ouvre le 30 mars 1887, le Théâtre Libre, consacré à la scène naturaliste où le souci d'exactitude entend donner de la vérité à l'action et au jeu et introduire une dimension narrative. Il adapte ainsi de nombreux romans étrangers (Tolstoï, Ibsen, Strindberg, Hauptmann...). SARRAZAC, J.-P., « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in De JOMARON, J., dir., *Le théâtre en France*, op. cit. pp. 705 à 730.

À partir de 1904-1905 et afin d'assurer une rentabilité qui ne peut venir que d'une fréquentation régulière, le théâtre, rebaptisé Théâtre Molière, recourut également, dès la deuxième saison à trois stratégies nouvelles dont l'objectif est la fidélisation du public. D'une part, la programmation de séances de cinématographe en première partie de pièces. D'autre part, la mise en place de matinées avec débat. Enfin, l'offre de tarifs préférentiels dans le cadre d'abonnements (cf. encart publicitaire ci-après et lettre p. 786). Aux yeux de la critique ces changements ne sont pas toujours signe de qualité<sup>784</sup>.



« Les jeudis classiques du théâtre Molière » constituent une des trois stratégies de fidélisation du public. Ils reposent sur la mobilisation des comédiens de la troupe du Théâtre Molière afin d'animer des séances de discussion ainsi que sur une association avec un membre de la critique théâtrale qui garantit une certaine couverture médiatique. Collection privée.

<sup>784</sup> « Le théâtre Molière couvre la critique avec une fréquence un peu exagérée : il change d'affiche et fait peu neuve aussi facilement que certains animaux subissent la mue. Je ne verrais aucun inconvénient à ce que nous fussions dérangés pour écouter les pièces de jeunes ou de creux dramaturges, si ces opérations révélaient un caractère sérieux. Mais hélas ! il arrive souvent que ces pièces ressemblent à une mystification. » Schneider, L., in *Comœdia*, 17 avril 1910.

# Théâtre Molière

(EX-BOUFFES DU NORD)

*M*

Au moment où le THÉÂTRE MOLIÈRE va rouvrir ses portes pour la Saison d'Hiver (Drame et Comédie), nous venons vous remercier de la bienveillance que vous nous avez toujours témoignée et en même temps vous informer de ce que sera notre Saison prochaine.

Pour cette Saison qui sera des plus brillantes, nous avons décidé, en raison du grand succès obtenu cet Été par le Cinématographe, d'offrir à notre clientèle ces deux attractions réunies :

## THÉÂTRE ET CINÉMATOGRAPHE Dans la même Soirée

Les spectacles se composeront donc :

- 1° D'une partie très importante de CINÉMATOGRAPHE
- 2° D'un Drame ou d'une grande Comédie joués par la remarquable troupe du Théâtre Molière.

Les spectateurs auront ainsi tous les soirs :

### DEUX REPRÉSENTATIONS EN UNE SEULE

Pour le même Prix

Désirant être agréables à nos fidèles habitués, parmi lesquels nous avons la bonne fortune de vous compter, et les faire bénéficier d'avantages particuliers, nous avons créé spécialement pour eux une

#### CARTE D'ABONNEMENT DE FAMILLE

leur donnant droit à une réduction considérable sur le prix des places prises au bureau.

Nous avons le plaisir de vous offrir **GRATUITEMENT** cette carte que vous trouverez ci-inclue. Vous n'aurez qu'à y inscrire votre nom et votre adresse et à la présenter au contrôle.

Nous vous engageons vivement à profiter de ce gros avantage et à vous rendre compte de l'admirable répertoire et du merveilleux confort du Théâtre Molière en venant assister à la

**RÉOUVERTURE** qui aura lieu  
le **VENDREDI 4 Octobre**

Veuillez agréer nos salutations distinguées.

**CLOT & DUBLAY.**

Lettre type envoyée en 1905 par les directeurs Clot et Dublay aux spectateurs afin de leur annoncer les principales orientations de la saison 1905-1906. Le prix des places ne pouvant être réduits en-deçà d'un seuil assurant la couverture des coûts de production, la direction fait le choix de proposer une nouvelle activité peu coûteuse en complément des pièces. Collection privée.

Après avoir fermé ses portes en 1914, comme tous les théâtres parisiens, le théâtre ouvre à nouveau en 1917 sous la double direction d'O.Dufrenne et H. Varna. La salle reprend son nom d'origine, mais s'oriente vers un tout nouveau genre très en vogue depuis 1892, le music-hall qui va permettre à cette salle de connaître pendant six ans l'affluence et la prospérité<sup>785</sup>. La critique, bienveillante ou peu soucieuse de véracité, continue de louer le Théâtre des Bouffes du Nord pour son cadre et sa décoration en reprenant les propos de la direction et en masquant la réalité de son implantation géographique à deux pas de la Goutte d'Or. Le théâtre est ainsi intégré à l'une des quatre zones de théâtres bien établis de Paris afin d'attirer le public qui fréquente ou qui est susceptible de fréquenter des lieux qui se sont résolument tournés vers le music-hall.

On a hier soir, refusé plus de mille personnes à l'inauguration de ce magnifique établissement, le plus beau de Montmartre.<sup>786</sup>

O. Dufrenne dirige également le Concert Mayol<sup>787</sup> et est président de l'Association des Directeurs de Music-halls et Concerts de Paris. H.Varna est le directeur artistique des Bouffes du Nord Concert. Tous deux dirigent également le théâtre Moncey Music-hall et se portent très vite acquéreurs des Ambassadeurs, de l'Alcazar, du Palace et de l'Empire<sup>788</sup>. Les programmes des Bouffes du Nord, pour les saisons allant de 1917 à 1923, offrent la preuve que ce réseau de distribution leur permettra de faire tourner les spectacles à succès dans les différents lieux dont ils assurent la direction. Les Bouffes du Nord deviennent donc un Music hall où se succèdent comédies légères et grandes revues. Les deux directeurs se complètent. Oscar Dufrenne, bien qu'ancien comédien, administre les 3 salles de spectacle, Henry Varna assure la mise en scène de certaines pièces ainsi que la direction technique et le recrutement des comédiens. Opérettes, revues et comédies se succèdent avec une prédilection pour les « Nus », tableaux érotiques en grande vogue (comme *Câline, Va !*, cf. infra p. 788)

---

<sup>785</sup> Selon D, Leroy, entre 1872 et 1925, avec un taux d'accroissement annuel de 6,4%, le music-hall connaît le taux le plus important pour ce qui est des spectacles artistiques. Le taux d'accroissement est de 1,7% pour le théâtre pour la période 1829-1923 et de - 7,7% pour la période de 1925 à 1938. Taux calculés par rapports aux droits versés à l'Assistance Publique.

<sup>786</sup> *Le Figaro*, 4 novembre 1917.

<sup>787</sup> Les relations qui s'établissent dans ce lieu entre les danseuses et les spectateurs a été saisi par le photographe Brassai dans la série de photographies réalisées de nuit à Paris.

<sup>788</sup> CHAUVEAU, Ph., Un théâtre de quartier : les Bouffes du Nord, in *Ubu aux Bouffes*, op. cit. p. 103.



La salle continue d'être dépeinte avec admiration, comme un lieu d'étonnement pour le mélange des classes qu'elle offre à une critique qui associe les proportions du théâtre et sa décoration aux théâtres situés dans les zones classiques d'implantation de salles et donc, à une fréquentation plus bourgeoise.

Passer la soirée aux Bouffes du Nord est un délassément à la fois charmant et curieux. Dès que le taxi ou le métro Chapelle, qui se trouve juste à la porte du théâtre, vous dépose sur le trottoir, vous vous sentez transplanté dans un nouveau lieu étrange et pourtant somptueusement sympathique, et vous n'êtes cependant qu'à une minute de Barbès et de la Gare du Nord. Vous éprouvez un sentiment imprécis et délicieux, comme un petit frisson de froid matinal point désagréable, rapide, presque savoureux. La façade brillante du théâtre vous invite. Que de monde ! Tout le peuple fourmille dans le hall, mais la joie paraît franche et sincère. La salle est immense, rouge et or, la scène est vaste et admirablement encadrée. Dans les fauteuils, la bourgeoisie, dans les loges, des artistes, des gens du monde et partout le bon peuple des faubourgs, joyeux, malléable à toutes impressions, impétueusement démonstratif. Avant que le rideau soit levé, on sent le courant magnétique avec les acteurs. On les devine, eux aussi, très attachés à ces cœurs populaires et prêts à donner tout leur art, toute leur énergie pour les satisfaire. La troupe composée des mêmes éléments, adore son public et en est adorée. Voilà pourquoi les Bouffes du Nord sont toujours trop petites pour contenir leur fidèle clientèle.<sup>789</sup>

La critique ne se contente pas de louer les lieux, elle apprécie la programmation intense d'une salle qu'elle a du mal à catégoriser (52 pièces par saison) et savoure sa fréquentation.

Les Bouffes du Nord, par la somptuosité de sa salle, la beauté et la diversité des spectacles et le soin raffiné avec lequel sont montées toutes les pièces, se sont classés rapidement parmi les premiers établissements de Paris.<sup>790</sup>

Seul un café subsiste sur les deux initialement construits de part et d'autre du théâtre. Le second a été remplacé par une boutique dénommée *La Kermesse*<sup>791</sup>.

---

<sup>789</sup> *Comoedia*, 23 avril 1920.

<sup>790</sup> *Comoedia*, 1er mai 1920.

<sup>791</sup> Faveur des Bouffes du Nord. Concert valable du 11 au 23 mai 1918. Créée par la famille Perrin après la première Guerre Mondiale, la boutique *La Kermesse*, tout d'abord consacrée aux instruments de musique et gramophones, s'est dans les années 50, spécialisée dans la vente de costumes, farces et attrapes et a fermé ses portes au printemps 2002.



Les Bouffes du Nord méritent une place très à part dans les maisons où l'on fume. C'est presque un théâtre, sûrement un concert, et presque pas un music-hall. Nous n'y sommes jamais obsédés par les rengaines anglo-américaines à la mode : tout y est dans la vieille tradition parisienne, élégant, soigné, sentimental, chauvin, avec parfois quelques gauloiseries qui sont loin de déplaire et que rachètent immédiatement des brassées de petites fleurs bleues.<sup>792</sup>

En dépit du grand succès que connaît la salle, la salle des Bouffes du Nord Concert est cédée en 1923. À partir de 1924 et jusqu'en 1935, le Théâtre des Bouffes du Nord, revendique de nouveau son statut de théâtre tout en ayant, en fait, une programmation de music-hall et en faisant partie d'un réseau de salles fournisseuses et distributrices de spectacles. Son directeur H. Darcet (1924), qui dirige également le Théâtre Moncey et le Concert Darcet à Levallois, s'associe à d'autres directeurs pour fonder le « Consortium des Théâtres de quartier ». Cette association, qui regroupe les théâtres des Bouffes du Nord, des Gobelins, de Grenelle, Moncey, Montparnasse, de Montrouge et de Ternes, rachète les œuvres comiques, dramatiques et lyriques ayant connu un grand succès dans les théâtres de Boulevard et les fait jouer dans toutes les salles du Consortium. Il n'y a plus création mais, rentabilisation systématique de pièces et surtout de revues dont le coût est très peu élevé. En dépit de la concurrence du cinématographe qui contraint de nombreuses salles à se reconvertir par faute de public<sup>793</sup>, mais aussi de l'augmentation des coûts qui fait du spectacle vivant un secteur peu productif, le Théâtre des Bouffes du Nord, sous la double direction de P. Le Danois et Ch. Malinconi (1925-1932), et grâce à une stratégie purement gestionnaire qui permet de maintenir des prix abordables en ayant opté pour une catégorie de spectacles moins coûteuse, demeure une salle de quartier<sup>794</sup> encore fréquentée par les habitants des barrières ce que certains critiques apprécient.

Il y a dix ans, j'allais souvent aux Bouffes du Nord J'aime ce théâtre, j'aime ce quartier. La Chapelle, le viaduc du Métro, le pont qui domine le réseau des lignes de la gare du Nord, et, le soir, les filles qui vous abordent, les pauvres filles, aujourd'hui

---

<sup>792</sup> *Comoedia*, 23 juillet 1920, Archives de la Préfecture de Police de Paris.

<sup>793</sup> Dans les années 1930, le cinéma attire également un public d'anciens spectateurs de théâtre financièrement atteints par la crise économique. La chute du nombre d'abonnés au théâtre est constante. Le prix d'une place de cinéma (5FRF en 1930) en fait l'un des spectacles les moins chers. A la même époque, il faut compter 35 FRF pour un fauteuil de théâtre (dans les théâtres subventionnés comme dans les théâtres privés) ce qui représente 7,5 heures de travail d'un manœuvre, et 25 FRF pour assister à un match de boxe. Source LEROY, D., *Histoire des arts du spectacle en France*, *op. cit.* p. 180.

<sup>794</sup> Si Ph. Chaveau dans son article peut parler à juste titre de salle de quartier, le terme théâtre, compte-tenu de la programmation n'est plus justifié que par la configuration de la salle. In CHAUVEAU, Ph., « Un théâtre de quartier : les Bouffes du Nord », *Ubu aux Bouffes*, *op. cit.* pp. 105-106)



plus persécutées que du temps de Manon, et qui pourtant, pour la plupart, si différentes de ce que prétendent certains moralistes. Elles étaient nombreuses au spectacle dimanche soir. Si le samedi est un jour de travail, le dimanche est un jour de repos. J'en dominais une de la loge que le bon M. Darcet m'avait octroyée. Elle était blottie contre son « homme », indifférente à ce qui se passait sur la scène, mais non dans son corsage, qu'une main puissante fourrageait. Lui était affreux. Mais nous avons nous autre tendance à trouver les marlous affreux. Jalousie ? Qui sait ? Pourtant en vérité, celui-là n'était pas joli, joli. Une brute, un nez écrasé, de grosses lèvres où la moustache brève mettait comme une moisissure, un cou énorme, plein de petits poils roux, et l'œil trouble... On aurait plutôt dit un agent des mœurs. C'en était peut-être un ? (...) Je n'eus pas longtemps, hélas ! à contempler ce couple pittoresque. Dès les premières de la revue, il était déjà parti. Il y a des hôtels aux alentours... <sup>795</sup>

Le théâtre des Bouffes du Nord a toujours été une entreprise commerciale qui a veillé à garantir sa continuité en contenant les coûts de production et de diffusion par le biais de différentes stratégies. Comme nous l'avons entrevu, celles-ci sont étroitement liées au type de programmation affichée.

### **Section III. . Le Théâtre des Bouffes du Nord : une salle de « Boulevard »**

Dans la période allant de 1876 à 1952, les mutations d'ordre économique subies par le monde du théâtre et qui permettent de parler d'une réduction de l'activité théâtrale et de l'embourgeoisement du public de théâtre, s'accompagnent de profondes modifications dans les programmations théâtrales. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le paysage théâtral français est dominé par ce que R. Abirached nomme un théâtre « bourgeois et parisien »<sup>796</sup>, c'est-à-dire, une activité de loisir qui véhicule les valeurs de la bourgeoisie et un modèle qui ne laisse pas de place à la création en province. Selon D. Leroy, l'évolution de l'offre de spectacles traduit, vers la fin du XIX<sup>e</sup>, un net développement de certaines variantes de l'art lyrique, principalement le vaudeville et l'opérette<sup>797</sup> depuis son apparition en 1848, ainsi que des concerts (en particulier dans les cafés-concerts<sup>798</sup>)<sup>799</sup>. Selon D. Lindenberg, en 1882, il existe

---

<sup>795</sup> Critique de la revue avec « girls » *Paris en Fête*, signée par P. Varenne et parue dans *Le Petit Journal*, 13 décembre 1931.

<sup>796</sup> ABIRACHED, R., « Des premières semailles aux premières réalisations. Les précurseurs : Jacques Copeau et sa famille », *La décentralisation théâtrale, 1. Le premier âge*, Cahier n°9, Actes Sud Papiers, 1995, p. 15.

<sup>797</sup> Opérette : « Petit opéra-comique dont le sujet et le style sont empruntés à la comédie. » in *Dictionnaire Le Robert*, Paris, 1991, p. 1313.

<sup>798</sup> « Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les 'cafés-concerts', qui succèdent aux 'musicos' et aux goguettes, sont des cafés où se réunissent les publics pour entendre des numéros musicaux tout en consommant boissons ou repas.

à Paris 26 salles permanentes de spectacle. Trois sont consacrées uniquement au vaudeville (le Palais-Royal, les Nouveautés, l'Athénée-Comique) et sept jouent surtout du vaudeville (le Vaudeville, les Variétés, la Renaissance, le Cluny, les Menus-Plaisirs et le Déjazet)<sup>800</sup>. Jusqu'à l'intervention de l'Etat dans la production théâtrale en 1945, on peut parler d'une offre dominante de spectacles bourgeois.

Dans ce cadre, le théâtre, dans sa première période d'activité (1876-1952) propose principalement des spectacles lyriques à savoir comédie lyrique<sup>801</sup>, drames<sup>802</sup>, mélodrames<sup>803</sup>, vaudevilles<sup>804</sup>, comédies légères, opérettes<sup>805</sup> et revues. Comme nous l'avons vu, la direction du théâtre revient souvent à des directeurs qui dirigent, par ailleurs, d'autres salles, rentabilisant ainsi les Bouffes du Nord grâce à l'existence du réseau de distribution qu'ils ont constitué<sup>806</sup>. La programmation n'est résolument différente que lors de courtes périodes, l'une qui fait du Théâtre des Bouffes du Nord un théâtre révolutionnaire (1932), l'autre un théâtre politique (1945). Les dix premières années (de 1876 à 1885), la salle, incapable de trouver un public, voit se succéder une quinzaine de directeurs différents. Le théâtre connaît une période de réussite avec Abel Ballet, directeur de 1885 à 1897 et plus tard, autour de la Première guerre mondiale, en devenant un Music-hall. Par trois fois, le lieu change de nom. D'abord

---

Dénommés plus tard 'café-concerts', ce sont les ancêtres du music-hall dans la mesure où ils présentent des spectacles de variétés basés sur le principe du 'tour de chant'. Certains cafés-concerts deviennent de vrais petits théâtres (Eldorado, Eden concert, Jardin de Paris...). Cependant, à la différence des théâtres, on peut y boire et fumer... L'entrée est pendant longtemps libre et le prix de la place est inclus dans le prix de la consommation. » *in Histoire des arts du spectacle en France, op. cit.*, p. 206.

<sup>799</sup> LEROY, D., *Idem*, pp. 160-161, p. 171

<sup>800</sup> L'auteur ajoute que après s'être fondu, avec E. Scribe et E. Augier, à la « comédie de mœurs » qui valorise la bourgeoisie en faisant la morale, le vaudeville se tourne à nouveau vers la farce avec Labiche et surtout Feydeau. D'après LINDENBERG, D., « La tentation du vaudeville », in De JOMARON J., dir., *Le Théâtre en France*, Armand Colin, Encyclopédies d'aujourd'hui, Paris, 1992, pp. 677 à 702.

<sup>801</sup> Comédie lyrique : opéra-comique, opérette.

<sup>802</sup> Au sens pris à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> s. : « Genre dramatique comportant des pièces en vers ou en prose, dont l'action généralement tragique, pathétique, s'accompagne d'éléments réalistes, familiers, comiques ; pièce de théâtre de ce genre. » *in Dictionnaire Le Robert*, Paris, 1991, p. 577.

<sup>803</sup> Le mélodrame est un genre codé par l'utilisation d'un certain nombre de types de personnages figés dans leurs traits de caractère (le traître, le héros, le naïf, les jeunes amoureux, le père). C'est un drame 'moral', conçu par la bourgeoisie pour éduquer le peuple en mythifiant la vertu par l'exorcisme du mal.

<sup>804</sup> Terme du XIX<sup>e</sup> s. utilisé pour qualifier une comédie légère, divertissante, fertile en intrigues et rebondissements. » *in Dictionnaire Le Robert*, Paris, 1991, p. 2067. Nous pouvons rajouter que, sous l'impulsion d'E. Scribe et de Labiche, la rigueur de la construction est renforcée et imprévus, quiproquos et méprises emportent les personnages dans des situations où règne l'absurde. Le genre s'apparente au théâtre de Boulevard définit plus loin. D'après CORVIN, M., *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p. 858. »

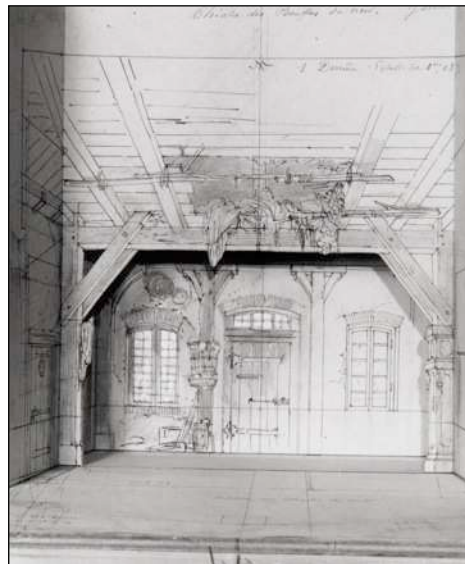
<sup>805</sup> On peut rappeler à cet égard, que dès le lendemain du coup d'état du 18 brumaire (2 décembre 1851), les pièces de théâtre sont soumises à la censure préalable. Celle-ci restera en vigueur jusqu'en 1904. D. Lindenberg, indique que la censure était plus indulgente vis-à-vis de ces genres « légers » ce qui pourrait expliquer leur développement dans cette période. *In LINDENBERG, D.*, « La tentation du Vaudeville », *Le Théâtre en France, op. cit.*

<sup>806</sup> Il en est ainsi pour L. Chéret (directeur en 1876), O. Dufrenne et H. Varna (directeurs de 1917 à 1923), H. Darcet (1924) puis P. Le Danois et Ch. Malinconci (respectivement directeurs de 1925 à 1929 et de 1929 à 1932).

Théâtre Molière (1897-1914), puis Théâtre d'Action Internationale (1932), Théâtre des Carrefours enfin (1945-1946), la salle retrouvant son nom d'origine dans les périodes intermédiaires.

## **I. Une programmation bourgeoise et parisienne**

Dans ses premières années d'existence, le Théâtre des Bouffes du Nord offre principalement des comédies comme *Papignol candidat*, *Le soldat du Guet*, *Petit Bébé*, *le Supplice de Tantale*, des vaudevilles comme *Les Enfers de Paris*, *La graine des Mousquetaires* ainsi que des drames *Amour et Patrie*, *Scandale*. La programmation mélange auteurs à l'affiche peu connus et auteurs d'une grande notoriété lorsqu'il s'agit soit de créations fortement ancrées dans l'air du temps soit de reprises de spectacles ayant connu un grand succès dans les salles de Boulevard. Les moyens pour la mise en scène sont souvent réduits et les spectacles laissent donc peu de traces dans les archives de l'histoire théâtrale. Seules les notoriétés respectives du décorateur Ph. Chaperon ou celle du metteur en scène Paul Charton permettront au Théâtre des Bouffes d'être connu pour sa programmation autrement que par le biais de la critique théâtrale (cf. ci-après, maquette de décor et p. 794, affiche de spectacle).



Maquette de décor réalisée par Ph. Chaperon pour un spectacle non identifié produit par le Théâtre des Bouffes du Nord en 1877. La présence de ce décorateur habitué de l'Opéra Garnier s'explique peut-être, un an après l'ouverture des Bouffes du Nord, par les liens existant entre le commanditaire du théâtre, le baron Cail, son architecte, L-M Leménil et le 1<sup>er</sup> directeur de l'Opéra Garnier, Halanzier. Bibliothèque nationale de France, Opéra, Maq. A531.



Affiche de *Devant l'ennemi* de Paul Charton, dont la première représentation a eu lieu le 16 avril 1890.

Bibliothèque Forney.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la critique reconnaît une qualité aux théâtres de quartier qui les distinguent de leurs homonymes de banlieue<sup>807</sup>. En effet, ces derniers sont quelque peu dénigrés car ils ne prennent pas de risques avec des créations. Ils se contentent de reprendre les succès des théâtres de la capitale et ne s'aventurent pas à proposer à un public composé d'ouvriers et de bourgeois, des pièces, des comédiens ainsi que des auteurs nouveaux. Les théâtres de quartier eux ont plus d'audace, mais ont du mal à remplir leurs salles. Ce sera le cas pour les Bouffes du Nord jusqu'en 1897. Bien que différents directeurs se succèdent, ils chercheront tous à faire de ce lieu une salle qui se distingue par sa programmation, non pas dans les genres proposés mais par cette volonté de faire une grande part à la création quelle

<sup>807</sup> Quartier et banlieue : ces termes sont utilisés dès 1874 par les critiques de théâtre et de musique E. Noël et Ed. Stoullig comme rubrique unique mais avec des sens différents dans leur publication annuelle *Annales du Théâtre et de la Musique* et qualifient les salles de spectacles qui ne sont pas situées dans le centre de Paris.

qu'elle soit. Cette volonté reste toutefois, limitée, comme nous avons pu le voir, par la construction régulière de saisons autour de pièces appartenant aux genres en vogue à l'époque dont bon nombre ont déjà eut un grand succès.

Absolument différents sont les théâtres dits de quartier, qui naissent un peu partout, non pas où le besoin s'en fait sentir, mais là où le vide se manifeste, au fond d'une cour au premier étage quelques fois, partout enfin où un entrepreneur ne sait comment utiliser un coin de terrain perdu. Telle a été l'origine du théâtre Molière, du théâtre de la Tour-d'Auvergne, telle est celle plus récente du Théâtre des Bouffes du Nord, situé au coin du faubourg Saint-Denis et du boulevard de la Chapelle, et où entre autres ouvrages inédits sera donnée cette année une pièce en trois actes de MM. E. Paillard et Arthur Chédivy, intitulée *Le Petit Bébé*, sans que cette scène excentrique ait atteint le 31 décembre une brillante existence.<sup>808</sup>

Certains critiques deviennent même des spectateurs réguliers des Bouffes du Nord conquis, comme nous avons déjà pu le voir, par une salle dont l'architecture et la décoration surprend au point d'agir sur la perception de la programmation. C'est le cas d'un journaliste du *Figaro* qui pendant une vingtaine d'années assistera avec une grande constance aux spectacles représentés dans ce théâtre. Si la salle ne se constitue vraiment jamais un répertoire et met du temps à trouver son public, elle est toutefois souvent louée pour des spectacles qui accueillent un public enthousiaste encore peu nombreux mais hétéroclite.

La première fois que je fus convié à me rendre au Théâtre des Bouffes du Nord, situé au haut du faubourg Saint-Denis, ma conviction était, je l'avoue, que j'allais voir une de ces salles de spectacle comme on en rencontre dans les villes de troisième ordre, où de méchants cabotins jouent à la lueur des chandelles fumeuses, des drames de feu Bouchardy. Aussi, quelle ne fut pas ma surprise, lorsque je me trouvais dans une salle les plus gaies, les plus jolies et les mieux décorées de Paris.

Un monsieur de l'orchestre.<sup>809</sup>

Dans ce contexte, la salle, de par sa programmation, s'inscrit pleinement dans la catégorie du théâtre de Boulevard, érigé aujourd'hui en symbole de l'art bourgeois. Il convient toutefois de rappeler que ce style dramatique aux strictes conventions (coups de théâtre, rhétorique

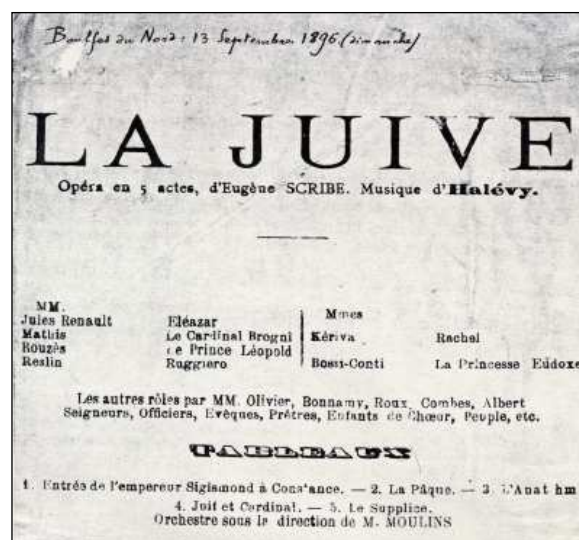
---

<sup>808</sup> NOEL, Edouard, *Théâtres de la banlieue et de quartier, théâtres nouveaux, Cafés-Concerts, le théâtre hors du théâtre, spectacles divers*, in NOEL, E., et STOULLIG, Ed., *Les Annales du Théâtre et la Musique*, troisième année, 1877, G. Charpentier éditeur, Paris, 1878, 676 p.

<sup>809</sup> *Le Figaro*, 10 juin 1877.

fondée sur les mots d'auteur) offrait alors une dimension satirique et politique qui trouvait un écho favorable auprès d'un public hétérogène. Passé de la pantomime et du mélodrame au vaudeville et à la comédie d'intrigue après la destruction du Boulevard du Temple, le théâtre de Boulevard s'est enrichi d'une satire sociale qui complexifie l'analyse de genre. À ce type de spectacle est associé la scène close de la salle à l'italienne dont J. Duvignaud dit qu'elle « correspond aux exigences de ceux qui tentent de maîtriser dans un monde clos et renfermé les forces soudain déchaînées de la technique et de la pensée »<sup>810</sup>.

L'examen des spectacles successivement présentés au Théâtre des Bouffes du Nord permet de retracer l'histoire d'un théâtre de programmation dite « bourgeoise » au-delà de son caractère hybride. Ainsi, de 1885 jusqu'à son départ en 1897, Abel Ballet alterne principalement drames d'auteurs connus (comme par exemple, *La puissance des Ténèbres* de Tolstoï, *Pour la couronne*, de F. Coppée et *Le Maître de Forges*, de G. Ohnet, *Devant l'ennemi*, de Paul Charton) ou peu connus (*Le siège de Paris*, de A. Lepailleur, *Le drame de la Mansarde*, auteur non mentionné). Cette alternance de pièces d'auteurs célèbres et moins célèbres se retrouve dans les vaudevilles (*Le Dindon*, de Feydeau, *Le Gamin de Paris*, de Bayard et Vanderbush) joués dans les théâtres de Boulevard avec, parfois, des opéras ayant fait grande recette (comme *La Juive*, cf. Programme ci-après).



Programme du spectacle *La Juive* représenté au Théâtre des bouffes du Nord le 13 septembre 1896. Le livret de cet opéra a été écrit en 1835 par Eugène Scribe. Il avait connu un très grand succès après sa mise en musique par Ludovic Halévy. Collection privée.

<sup>810</sup> DUVIGNAUD, J., *Les ombres collectives, Sociologie du théâtre*, Presses universitaires de France, Paris, 1973, p. 576-577.

Ce type de programmation avec alternance de drames, vaudevilles et comédies connus et moins connus se poursuit jusqu'en 1917 (*Nana* et *Thérèse Raquin* d'E. Zola, *La Goualeuse*, de Marot et Halévy, *Les Misérables*, de V. Hugo, *Pour le drapeau*, de Ch. Moncel, *Les fricoteurs*, de J. Dinin, *L'homme de proie*, de M. Lefèvre, *les amours d'un petit soldat*, *L'avocat des gueux* d'A. Bernède et A. Bruant). Durant la période allant de 1897 à 1917, la salle tire régulièrement profit des scandales suscités par certains auteurs ou sujets afin de conquérir un public friand de polémiques. Le Théâtre des Bouffes du Nord accroît sa notoriété dans la presse par le biais de la réputation sulfureuse du roman d'E. Zola *L'Assommoir* pour le mettre à l'affiche peu de temps après sa publication et attirer des spectateurs bourgeois satisfaits de la satire des classes populaires qu'ils croyaient y voir et des spectateurs ouvriers qui « souffraient que Zola ait, avec cette vigueur, souligné l'avachissement, la résignation lâche des travailleurs » :

L'Assommoir ousqu'on voit Coupeau  
S'flanquer un' cuit' véridique  
Des femmes s'coller des seaux d'eau  
Des maçons gâcher du vrai plâtre  
Des soûlards se saouler de vrai vin.<sup>811</sup>

Comme le faisait déjà remarquer la critique, le public de ce genre de théâtre dit « populaire » est féru de drames<sup>812</sup> mais exigeant. M. Corvin souligne que celui-ci voit le théâtre comme « investi d'une haute fonction éducative »<sup>813</sup>. Le théâtre défraye à nouveau la chronique en 1902<sup>814</sup> car les habitants du quartier de Saint Vincent de Paul s'insurgent contre la présence

---

<sup>811</sup> Préface de Jean-Louis Bory à l'ouvrage d'E. Zola, *L'Assommoir*, Coll. Folio classique, Gallimard, Paris, 1978, pp. 10-11.

<sup>812</sup> *Les coulisses parisiennes*, n° 3, juillet 1881.

<sup>813</sup> CORVIN, M. « Le Boulevard en question » n dir. De JOMARON, J., *Le Théâtre en France*, Encyclopédies d'aujourd'hui, A. Colin, Paris, p. 850.

<sup>814</sup> *Le Soleil*, 20 mars 1902. Il convient de noter ici, que l' « appel aux honnêtes gens, aux travailleurs » signé des habitants du quartier et reproduit dans ce journal ressortit à une moralité qui dénonce l' « apothéose du crime, de la prostitution et des souteneurs ». Il convient, par ailleurs, d'ajouter, qu'en 1902, le quartier Saint-Vincent de Paul, n'est plus à proprement parlé un quartier ouvrier puisqu'il se trouve dans la zone de rénovation des travaux du Baron Haussmann qui par l'édification d'immeubles d'habitation a conduit cette population ouvrière à migrer vers les zones d'annexion et la banlieue proche.



dans la revue *Casque d'Or et les Apaches*, de la comédienne jouant son propre rôle et critiquée pour ses liens avec les Apaches<sup>815</sup> (cf. Portrait ci-après).



Portrait de la comédienne Amélie Hélie surnommée « Casque d'or » (1878-1933). Elle vécut un temps avec Manda chef de clan avant de le quitter pour Leca, chef d'un clan adverse qui dénonça le premier à la police. La lutte sanglante entre les membres des deux clans qui s'en suivit conduisit la comédienne devant le tribunal.

Source non mentionnée. Collection privée.

## **II. Une salle de music-hall**

De 1917 à 1952, la programmation du Théâtre des Bouffes du Nord devient moins hybride car dominée par les opérettes et revues. Entre 1917 et 1925, la nouvelle direction revendique d'ailleurs le changement en abandonnant le terme « théâtre » pour prendre l'appellation de Bouffes du Nord Concert (cf. p. 799, Programme). Rares sont alors les périodes de représentation théâtrales. *La Belle de New York*, *L'Hôtel des Caresses*, *Les Amours de la Femme à Barbe*, *La Revue des Nues*, *La Revue des Sirènes*).

---

<sup>815</sup> Depuis le tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, le terme signifie « voyou, pègre des grandes villes » selon le *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 36.





Première page de couverture du programme des Bouffes du Nord Concert pour la saison 1921-1922. Depuis la reprise par O. Dufrenne et H. Varna, la salle est devenue un Music-hall. Dossier ART 626 506, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

<p>Programme de Vendredi 11 au Jeudi 17 Novembre inclus</p> <p><b>La Belle de New-York</b></p> <p>Opérette à Grand Spectacle en 3 Actes et 2 Tableaux de M. PAUL GAVAULT Musique de NERVEN - Orchestration de Gustave GOUBLIER</p> <p><b>SUZANNE FEYROU</b> <i>Miss Riva</i></p> <p><b>JEAN CALAIN</b> <i>Henry Bréville</i></p> <p><b>BEVER</b> <i>Miss Riva</i></p> <p><b>YVETTE LE BAILLY</b> <b>JANYNA</b> <i>Miss Riva</i> <i>Miss Riva</i></p> <p><b>PAUL ROBERT</b> <i>Madame Pichu</i></p> <p><b>HENRIET</b> <i>Miss Riva</i></p> <p><b>LOYS</b> <b>DELIQNY</b> <b>DUVERNET</b> <i>Madame Pichu</i> <i>Madame Pichu</i> <i>Le Polterman</i></p> <p>LA DANSEUSE ÉTOILE <b>BAGATELLE</b></p> <p><b>FLORELLY</b> <i>La Calédonie</i></p> <p><b>MARIO</b> <i>Miss Riva</i></p> <p><b>CARLOS AVRIL</b> <i>Miss Riva</i></p> <p>Mise en scène de Félix DERYVAL Dessins et costumes réglés par Sany BELL 150 Cartons exécutés par les Ateliers de Mlle THOMAS Orchestre sous la direction de M. BOSNAI OCS</p>		<p><b>DISTRIBUTION</b> (DANSEUSES et PETITS ROLES)</p> <p><b>1<sup>er</sup> TABLEAU</b> Les Deux-Mendicants : Mmes DOLLY, DEVILLARS, CLAUDE MORANE, FERRIÈRES, GRUSS et ANDRÉA. Les Soubrettes : Mmes TINA RÉA, BAGATELLE, DESPRÉS, GUETT. Les Tambours : Mmes GRUSS, DOSYA, MADDY NATHA et ANDRÉA.</p> <p><b>2<sup>e</sup> TABLEAU</b> Les Ouzières de Branson : Mmes FRÉVYL, TINA RÉA, BAGATELLE, DESPRÉS, FERRIÈRES, GUETT. La Danseuse Japonaise : Mlle BAGATELLE. Les Chinoises : Mmes GRUSS, ANDRÉA, DEVILLARS, TINA RÉA, DESPRÉS, GUETT, MADDY NATHA, FRÉVYL, FERRIÈRES, CAVELOTTI, DOSYA, CLAUDE MORANE.</p> <p><b>3<sup>e</sup> TABLEAU</b> Les Salotines : Mmes BAGATELLE, FERRIÈRES, GUETT, CAVELOTTI, DESPRÉS, GRUSS, ANDRÉA, DEVILLARS, TINA RÉA, DOLLY, FRÉVYL, MADDY NATHA, DOSYA, CLAUDE MORANE.</p> <p><b>4<sup>e</sup> TABLEAU</b> Les Vendanges : Mmes GRUSS, ANDRÉA, DEVILLARS, CAVELOTTI. Les Clients : Mlle CLAUDE MORANE, DOLLY, DOSYA, MADDY NATHA. Les Gouvernantes : Mmes BAGATELLE, FRÉVYL, TINA RÉA, DESPRÉS, FERRIÈRES et GUETT.</p> <p><b>5<sup>e</sup> TABLEAU</b> Les Planteurs : Mmes BAGATELLE, FERRIÈRES, GUETT, CAVELOTTI, DESPRÉS, GRUSS, ANDRÉA, DEVILLARS, TINA RÉA, DOLLY, FRÉVYL, MADDY NATHA, DOSYA, CLAUDE MORANE.</p> <p><b>6<sup>e</sup> TABLEAU</b> La Brigade de Paris : Mmes BAGATELLE, FERRIÈRES, GUETT, CAVELOTTI, DESPRÉS, GRUSS, ANDRÉA, DEVILLARS, TINA RÉA, DOLLY, FRÉVYL, MADDY NATHA, DOSYA, CLAUDE MORANE.</p>
<p><b>FOURRURES</b> Pour tout ce qui concerne la Fourrure, adressez-vous à la Maison <b>BEURET-JENSEN</b> Maison de confiance fondée en 1917 220, Faubourg St-Denis près des Bouffes-du-Nord MAGASIN OUVERT DE 9 h. à 10 h.</p>	<p>Chez <b>FÉLIX</b> 189, Faubourg Saint-Martin (Face aux Égouts-Valets) — et 88, Boulevard Barbès, 88 LA MAISON DE LA BONNE CROISSÉE PREZ TRAVAIL TOUJOURS LES PLUS BELS MÉTIERS et les meilleurs matériaux <b>UNE SEULE QUALITÉ : LA MEILLEURE</b> RAYON SPÉCIAL POUR ENFANTS</p>	

Programme du spectacle La Belle de New York, opérette à grand spectacle, 21 février 1920, Bibliothèque nationale de France, Arts et Spectacles.

Programme du Vendredi 5 au Jeudi 11 Août 1927 (inclus)

# MARIE TUDOR

Drame à grand spectacle en 4 Actes  
L'Immortel Chef-d'Œuvre de Victor HUGO

## SOLANGE DUMYENS

dans le rôle de MARIE TUDOR

<p>Gilbert . . . . . MM. <b>PIERRE LEONIN</b></p> <p>Fabiano-Fabiani . . . . . <b>LEON DAUBREL</b></p> <p>Simon Renard . . . . . Félix DERVAL</p> <p>Joshua Farnaby . . . . . CARTHEL</p> <p>L'homme . . . . . SANDRIN</p> <p>Lord Clinton . . . . . <b>M. BAYARD</b></p> <p>Lord Chandor . . . . . MONTIGNAC</p> <p>Lord Montagu . . . . . G. SUREAUD</p> <p>Maître Entas Dulverton . . . . . AMYOT</p> <p>Lord Chancelier . . . . . Henry DELTA</p> <p>Un Grôlier . . . . . DUMAS</p> <p>Jane . . . . . Mlle <b>LILY SAND</b></p> <p style="text-align: center;">Seigneurs, Pages, Gardes, le Bourreau</p> <p style="text-align: center;">* La scène se passe à Londres en 1553</p>	<h3 style="text-align: center;">ANALYSE DE LA PIÈCE</h3> <p>Marie Tudor, c'est dans toute sa réalité terrible ce formidable triangle qui apparaît si souvent dans l'histoire : une reine, un favori, un bourreau !</p> <p>À Londres, en 1553, les courtisans de Marie Tudor, excédés par la cruauté qu'exerce sur eux le favori de la Reine : Fabiano-Fabiani, conspirent contre lui. L'ouvrier ciseleur Gilbert va les servir inconsciemment dans leur conspiration. Il a recueilli jadis une enfant échappée au massacre pendant une rébellion papiste. Cette enfant : Jeanne, est en réalité la fille du grand lord Talbot, décapité sur l'ordre d'Henri VIII. Peu à peu, Gilbert s'est épris de Jeanne, dont il ignore encore l'illustre naissance, et en fait sa fiancée. Or, il apprend par un homme en même temps que l'identité de Jeanne, la trahison de cette dernière. Elle a été séduite et reçoit chez elle, la nuit, Fabiano-Fabiani, qui partage son cœur entre elle et la reine Marie Tudor, mais plus par intérêt que par passion. Gilbert désespéré fait abandon de sa vie entre les mains de Simon Renard, intéressé à la perte de Fabiano, à la seule condition qu'il lui soit permis de se venger.</p> <p>La Reine a appris la trahison de son favori. Elle aussi veut une vengeance éclatante, mais la colère royale rejillirait sur l'infortunée Jeanne, si Gilbert ne révélait à la Reine que Jeanne est la fille de Lord Talbot. Devant toute sa cour, Marie Tudor accuse Fabiano d'avoir voulu la faire poignarder par Gilbert. Régicides, ils auront la tête tranchée.</p> <p>Grâce à la complicité d'un geôlier, Gilbert va s'évader. La Reine, toujours très éprise de Fabiano, ne veut plus qu'il meure et met tout en œuvre pour le sauver; comme le peuple réclame la tête de son favori, elle n'a qu'une idée : lui substituer Gilbert dans le costume des condamnés à mort et le jeter à la mer hurlante pour sauver son Fabiano.</p> <p>Mais Simon Renard veille, et c'est bien le beau Fabiano qui ira au supplice au milieu des huées et de la colère populaire.</p> <p>« J'ai sauvé la Reine et l'Angleterre ! » dira Simon Renard.</p>
---	---

**ÉCHANGEZ VOS DISQUES**

Pour un prix dérisoire : Disques d'occasion en très bon état  
Réparation de disques d'Opéras, d'Opéras-Comiques, Opérettes  
Chansons, Orchestre, Danse, etc... — RÉPARATIONS

**MAISON DU PHONO**

35, Rue Eugène Sue — PARIS (XVIII<sup>e</sup>)  
Ouvert même le Dimanche de 2 à 5 heures

— Vente de Phonos des Principales Marques à Crédit —

**Chez FÉLIX** 189, Faubourg Saint-Martin  
(Face rue Eugène-Varlin) — et 89, Boulevard Barbès, 88

**LA MAISON DE LA BONNE CHAUSURE**

vous trouverez toujours les plus jolies modèles et les dernières nouveautés

**UNE SEULE QUALITÉ : LA MEILLEURE**

**RAYON SPÉCIAL : ENFANTS**

Parmi les revues et opérettes représentées aux Bouffes du Nord, les rares drames qui y sont produits font figure d'exception. Programme de *Marie Tudor* de Victor Hugo, du 5 au 11 août 1927, Bibliothèque nationale de France, Arts et Spectacles.

De 1935 (date de la mort de P. Le Danois) à 1943 la salle n'ouvrira plus que par intermittence pour de rares représentations et l'on peut supposer que, comme dans le cas de la plupart des théâtres privés de Paris, cette subsistance n'est due qu'à la générosité de mécènes. Or, dans les années qui précèdent la Deuxième guerre mondiale, ce type de mécénat disparaît. Bien que certains drames classiques soient programmés, la saison 1943-1944 est également marquée par les spectacles de music-hall (cf, p. 801, pages d'annuaire des théâtres).

**BOUFFES-DU-NORD**  
209, Faubourg Saint-Denis, Paris (10<sup>e</sup>)  
MÉTRO : LA CHAPÈLLE

DIRECTION ADMINISTRATION LOCATIONS | TÉLÉPHONE | BOIT. 3415

PROFANE ARD. — Inauguration octobre

**LES PLACES**

DIRECTION : Paul CERVÈRE  
ADMINISTRATEUR : Claude GOURBOT

**PREMIERES DE REPRESENTATION**

Chaque semaine les jeudis à 8 heures et le dimanche à 3 heures

Toutes les places 0,0005 par jour de location.

**HISTORIQUE**

Le Théâtre des Bouffes-du-Nord est une des plus anciennes salles de ce que l'on appelle le 10<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Il a été construit en 1792 par le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux. Il a été rebâti en 1850 par l'architecte Louis-Jules de Séverin. Il a été restauré en 1930 par l'architecte Paul Cervere. Il a été rénové en 1943 par l'architecte Paul Cervere. Il a été rénové en 1943 par l'architecte Paul Cervere.

**SAISON 1943-1944**

**LE TRAVIATA**  
**LE BARRIER DE SEVILLE**  
**DEUX LA MUSIQUE**  
**ROY ELIAS**  
SAISON DE MUSIC-HALL, etc., etc.

**LES COMPAGNIES DRAMATIQUES** (voir page 368)

SPECTACLE PRÉSENTÉ PAR LA COMPAGNE JEAN GUILHEMÉ

**THÉÂTRE D'ÉPIQUE**  
**COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES**

**JAN LE STROPIAT**  
3 Actes d'Émile ZOLA  
Drame et roman de Jean de SÈVÈRE  
Mise en scène de VANDERBEEK  
Musique de Jean VALDÈRE

Le spectacle sera représenté au Théâtre de France, 100, rue de Valenciennes, de 8 heures à 10 heures, le dimanche et les jours de fête, à Paris, sous le patronage de la Ville de Paris.

Clair de Lune	Paul MATHIAS	Jean GUILHEMÉ
Le Tour	René MARJOLLE	Arlette FÉLIX
Le Tour	Jean-Louis FÉLIX	Marcelle
Le Tour	René MARJOLLE	Denise BÉVER
Le Tour	Jean CARLIN	Denise BÉVER
Le Tour	Jean TRACY	Denise BÉVER
Le Tour	Jean TRACY	Denise BÉVER
Le Tour	Jean TRACY	Denise BÉVER
Le Tour	Jean TRACY	Denise BÉVER

Page d'un annuaire des théâtres de Paris, 1943-1944. Document non référencé, Collection privée.

Entre 1946 et 1950, les tentatives de nombreux directeurs (dont René Marjolle<sup>816</sup>, cf. Programme ci-après) de faire revivre cette salle de quartier échouent elles aussi.



Saison 1946-1947, 1<sup>ère</sup> page de couverture et page intérieure présentant *Le Roi sans amour* de P. Mourousy, Programme du Théâtre des Bouffes du Nord, Dossier ART 626 506, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

<sup>816</sup> Ancien chanteur de l'Opéra-Comique.



Grâce à Charles Béal<sup>817</sup> et un répertoire de music-hall, la salle fonctionne durant deux ans avec de réels succès, entre 1950 et 1952. On y entend à nouveau Damia habituée des lieux dans les années 1920 (cf. programme ci-après):

Damia attire chaque fin de semaine une clientèle mêlée d'élégantes, d'industriels riches comme les économistes sont distingués, et d'ouvrières de Paris ; des voitures de maîtres s'alignent le long des trottoirs.<sup>818</sup>

**PARIS ROUBAIX TAILLEUR**  
132, Rue Lafayette, 132  
Métro: Gare du Nord  
**PARIS - X<sup>e</sup>**

Complets et Pardessus sur mesure - 2 essayages depuis... 11.500 frs  
Complets et Pardessus, prêts à porter depuis... 7.500 frs

TAILLEURS et MANTEAUX DAMES  
LODENS, GABARDINES  
COSTUMES GARÇONNETS

La Clientèle soucieuse de ses intérêts achète à  
**"PARIS-ROUBAIX"**  
Aucune Succursale Paris-Banlieue

**BOUFFES DU NORD**

**PROGRAMME**  
**50 ANS DE PARIS EN CHANSONS**  
1880 - 1930  
Évocation rétrospective, en 2 Parties, de Paul CLÉROUC, Valentin TARAULT, et Charles BÉAL  
Arrangement Musical de Marcel LABUSQUIÈRE

**PREMIÈRE PARTIE**

Les Gonzaresses... Henriette BLANQUET, Henriette HUMBERT  
Sandra PENJEAN, Penny CLAUDEL  
La Comète... PAUL CLÉROUC  
La Comète... YANE JUDIC  
La Chanson 1900... MIREILLE CLAIRS  
Paulin... FRED THIOLET  
Paulin... HENRY GUI

**"LE BAIN DE LA PARISIENNE"**  
La Chanson... YANE JUDIC  
La Soubrette... PENNY CLAUDEL  
La Parisienne... YOKUYAMA  
CORSET DE LA MADON CLAVIERIE

Théâtre... SIMONE DUHART

**BALLET 1830** dansé par MARIANNE  
et ses danseuses:  
HENRIETTE BLANQUET, HENRIETTE HUMBERT  
SANDRA PENJEAN, PENNY CLAUDEL

**FINAL**

Les Danes sont réglées par MARIANNE, Maître de Ballet — Au Piano, le Compositeur Marcel LABUSQUIÈRE et son Orchestre

**DEUXIÈME PARTIE**

Les Girls traditionnelles de 1930 (Ballet)  
La Comète... PAUL CLÉROUC  
La Comète... YANE JUDIC  
Le Chanteur à Voix... ANDRÉ AUBRUN

**"LE CABARET DE LA MADELON"**  
1<sup>er</sup> Poëte... RAIMBOURG  
2<sup>nd</sup> " " FRED THIOLET  
3<sup>rd</sup> " " HENRY GUI  
La Madelon... SIMONE DUHART

Le Chanteur italien... GUIDO BOSIO  
Danse Acrobates... MARIANNE  
Forage... RAIMBOURG

**"PHI-PHI"**  
Phi-Phi... FRED THIOLET  
Animation... ANDRÉ AUBRUN  
Après... YANE JUDIC  
Le Modèle... YOKUYAMA

**DAMIA**  
FINAL

La DIRECTION SE RÉSERVE LE DROIT DE MODIFIER L'ORDRE DU PROGRAMME

Le programme de la saison 1951-52 du Théâtre des Bouffes du Nord offre une rétrospective mélangeant chants, revues et opérettes. Bibliothèque nationale de France, Opéra.

Outre les comédies lyriques, ce sont donc les drames, mélodrames, vaudevilles et surtout opérettes et revues qui ont marqué les différentes phases de l'exploitation du Théâtre des Bouffes du Nord renforçant l'appartenance de ce théâtre au genre dit « Boulevard ». Ainsi, l'appellation originelle du théâtre correspond bien à sa fonction. En effet, comme nous l'avons vu, le terme lyrique ne s'applique pas, à l'époque uniquement à l'opéra mais à toutes les composantes du genre lyrique léger<sup>819</sup>. En dépit de sa décoration, les Bouffes du Nord ne prétendaient pas devenir une nouvelle salle de théâtre lyrique mais plus modestement un

<sup>817</sup> Ancien directeur du théâtre de l'Humour et de la Gaîté Lyrique.

<sup>818</sup> Article de presse, 5 décembre 1951, sans nom de titre. Archives de la Préfecture de police de Paris.

<sup>819</sup> Le terme « Bouffes » est à l'origine synonyme de théâtre italien, son utilisation dans la dénomination de certaines salles affiche la volonté d'inscrire la programmation dans le genre lyrique léger car le terme italien « buffo » signifie plaisant.

théâtre pouvant accueillir des spectacles musicaux. L'appellation « théâtre populaire » ressortit à la vision que la critique issue des classes dominantes se fait de la fréquentation d'une salle située en bordure des quartiers d'habitat des classes ouvrières et de la présence attestée jusque dans les années 1920 d'un public issu de cette couche de la société. Toutefois, le genre de spectacles représenté aux Bouffes du Nord est prisé par une population issue à la fois de la moyenne bourgeoisie et de la classe ouvrière.

### **III. Un théâtre en marge des expériences de rénovation théâtrale**

La dégradation des conditions de production de spectacles dramatiques et la prolifération de spectacles vivants visant à la rentabilité financière conduit, toutefois également, à la multiplication d'expériences de remise en question de certaines conventions de l'art du théâtre ainsi qu'à une réflexion prolifique sur les conditions mêmes de la production et de l'exploitation dramatique. Selon J. Duvignaud, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout du début du XX<sup>e</sup> siècle, l'évolution de la structure sociale engendrée par les bouleversements techniques et économiques « réalise en quelques décades ce que l'effort conscient ou inconscient des dramaturges n'avait pu obtenir : briser l'hégémonie de la scène close à l'italienne, modifier les relations du public et de la scène, libérer la création et l'art de la mise en scène »<sup>820</sup>. À une période de commercialisation du « produit » théâtral, s'adjoint donc une période de mise en place des bases d'un nouveau théâtral. Ancré dans une tradition de théâtre de Boulevard fortement teinté de productions musicales, le Théâtre des Bouffes du Nord ne connaîtra que quelques très brefs intermèdes qui tenteront d'instaurer un répertoire dramatique non commercial (1882, 1932-33 et 1945-46).

La reprise du théâtre par Maxime Lisbonne en 1882 a ainsi marqué le premier interlude « révolutionnaire » de l'histoire des Bouffes du Nord car en dépit de la censure, le nouveau directeur a tenté d'imposer une programmation plus politique alors même que l'offre parisienne s'est résolument tournée vers le vaudeville. Avec la mise en scène d'une pièce écrite par Louise Michel<sup>821</sup>, et intitulée *Nadine ou le Bâtard impérial*, les Bouffes du Nord

---

<sup>820</sup> DUVIGNAUD, J., *Les ombres collectives, sociologie du théâtre*, coll. Poétique, Presses universitaires de France, Paris, 1973, p. 579.

<sup>821</sup> De Louise Michel, ancienne héroïne de la Commune, Jacqueline de Jomaron dit qu'elle « a écrit des mélodrames au service de la 'Sociale' joués devant un public prolétaire, ils étaient destinés à poursuivre 'l'irresponsabilité par l'ignorance et la superstition' et à développer des thèses féministes ». Mais c'est en fait à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec le développement du syndicalisme et du mouvement socialiste que le théâtre

mobilisent un temps l'attention. Maxime Lisbonne est un ancien Colonel fédéré qui revient d'une peine de déportation infligée pour sa participation à la Commune. Il a l'expérience de l'exploitation de plusieurs petites salles et pense se servir de ses appuis au gouvernement pour mener à bien une programmation différente et attirer un nouveau public au Théâtre des Bouffes du Nord. Son premier spectacle, la pièce de Louise Michel, échappe à la censure, fait l'objet d'une grande publicité et de bon nombre d'invitations mais ne conquiert pas le public. Le caractère séditionnel prêté au spectacle en raison des opinions politiques de son auteur est à l'origine d'une abondante littérature spécifique, les rapports de police. Comme dans tous les théâtres parisiens de cette époque de censure, un officier de Paix est présent dans la salle. Il n'intervient que lorsque le personnel ne peut faire revenir le calme. Son rôle est de veiller à ce que les établissements de spectacles ne deviennent pas, à l'instigation des directeurs de théâtre, des tribunes politiques. Lors des représentations du spectacle *Nadine* et même si le public affiche des velléités révolutionnaires, le fait que la pièce et ses interprètes n'aient pas les mêmes revendications suffit à calmer les inquiétudes. En voici un exemple avec la première représentation en 1882, du drame de l'ancienne héroïne de la Commune de Paris.

Ainsi que j'en étais informé... hier soir a eu lieu, au Théâtre [Nouveau Lyrique], boulevard de la Chapelle, une première réunion publique... Il s'agissait d'une conférence de Louise Michel sur son drame *Nadine*, conférence précédant la représentation de la pièce et dont l'objet était évidemment d'attirer quelque public et de grossir la recette par l'attrait d'une double curiosité. Les places sont restées à leur prix ordinaire ; quatre cents personnes environ pouvaient se compter dans la salle parmi lesquelles les femmes étaient en grande majorité. Le public recrutait exclusivement dans la classe ouvrière. Louise Michel n'a pas parlé plus d'un quart d'heure au grand mécontentement du public qui 'a vu dans sa conférence qu'un moyen adroit de faire une recette que la pièce seule n'aurait pas suffi à assurer. On disait qu'on n'y serait plus pris et que ces plaisanteries n'étaient bonnes qu'une fois. La conférencière a pris la parole à 8h25 et débuté par des remerciements aux artistes qui ont eu, pendant les premières représentations de sa pièce tant de peine à dompter les cabales ou le parti pris. Elle a ensuite spécifié le caractère de quelques uns des personnages de son drame, indiqué la place qu'ils occupent dans l'ensemble de

---

commence à être conçu comme est un puissant « facteur d'instruction pour le peuple ». Entre 1895 et 1904 cette conception du théâtre conduit à la création à Paris du Théâtre Civique, du Théâtre de la Coopération des Idées (Faubourg Saint-Antoine) et du Théâtre du Peuple de Belleville où l'on joue des pièces d'auteurs comme Hugo, Vallès, Mirbeau, Tolstoï, A. France ou R. Rolland, le prix des places étant très bas (0,25 à 1FRF). Romain Rolland est d'ailleurs l'auteur d'un essai intitulé *Le Théâtre du Peuple*, publié en 1903, où il préconise « un art nouveau pour un monde nouveau » où « la scène, comme la salle, puisse s'ouvrir à des foules, contenir un peuple et les actions d'un peuple ». In De JOMARON, J., « Un théâtre pour le peuple », *Le théâtre en France, op. cit.* pp. 805 à 824.

l'œuvre. D'après elle, le rôle de la princesse a une importance et une étendue qu'elle n'avait point entendu lui donner ; c'est son collaborateur qui lui a prêté des développements excessifs autant qu'inutiles. (...) La représentation a commencé vers neuf heures. Elle a provoqué plus de rires et de plaisanteries que d'enthousiasme. Pendant un entracte, un nommé Grousset, ouvrier -maçon a poussé des cris de : « Vive la Commune ! Vive la Révolution sociale ! et chanté deux couplets politiques qui ont été très applaudis. Comme on l'invitait à faire entendre le 3<sup>ème</sup> couplet, il a répondu, en s'en défendant, que ce couplet, c'était la révolution sociale à bref délai.<sup>822</sup>

Les comptes-rendus de l'officier présent lors des représentations nous donnent ainsi un aperçu de la surveillance dont la programmation théâtrale faisait l'objet dans la période d'affermissement de la troisième République mais l'agitation dans la salle n'est pas nécessairement perçue comme révélatrice du caractère subversif d'une pièce.

29 avril 1882 : Première de *Nadine*. Rapport de l'officier de paix :

La représentation a commencé à 8 heures et s'est terminée à minuit quinze. La pièce est inénarrable et il est d'autant plus difficile d'en faire un compte-rendu que les paroles des acteurs ont été constamment couvertes par les rires de la presse et les cris et les applaudissements frénétiques du public des galeries supérieures. À chaque acte de cette pièce, on voit des allées et venues fréquentes de polonais, de soldats russes et de policiers et il n'est question que de révoltes et de trahison. La pièce ne se termine, je crois, que parce que tous les héros et tous les traîtres sont morts ; En raison du tapage qu'on n'a cessé de faire pendant toute la durée de la représentation, il n'est pas possible de prévoir le sort de cette pièce quant à présent. Le public était celui des premières ordinaires et se composait des journalistes, des directeurs de théâtres, d'acteurs, d'actrices et d'habitants du quartier aux galeries supérieures. La sortie s'est effectuée sans incident.

L'officier de paix Émile.<sup>823</sup>

Le répertoire politique des Bouffes du Nord n'est qu'un bref intermède intervenu trop tôt pour trouver un public, en regard du mouvement socialiste qui ne connaîtra une véritable ampleur que dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cette période de rénovation théâtrale, le Théâtre des Bouffes du Nord reste un théâtre populaire, selon la définition de l'époque (qui s'appuie essentiellement sur les prix pratiqués tout en intégrant, comme nous l'avons vu plus haut, une acception d'ordre géographique à savoir, une implantation dans un quartier

---

<sup>822</sup> Rapport de l'Officier de Paix, 7 juin 1882, Archives de Police de la Ville de Paris.

<sup>823</sup> Don Tristan Rémy, Archives de la Préfecture de Police de Paris.

populaire, mais non un théâtre du peuple. En effet, en-dehors de la brève tentative d'instruction du peuple par le théâtre conduite par Louise Michel, ce théâtre ne s'est jamais fait porteur d'une politique à destination des couches sociales les plus basses (auteurs édifiants, collaboration avec les Universités populaires, conférences et fêtes éducatives, prix très bas comme ce fut le cas au Théâtre Civique, créé en 1897, et au Théâtre du Peuple de Belleville, à partir de 1903) qui aurait pu faire de lui un « théâtre du peuple » tel que le revendiquait H. Pottecher<sup>824</sup>. Celui-ci prétend ne pas se contenter de réunir « le premier des philosophes de la nation et le dernier des portefaix de la Halle, le financier le plus opulent et le plus dénué des traîne-misère » mais de permettre surtout aux classes populaires de se réapproprier le théâtre. Ce n'est qu'à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle que l'on constate l'essor d'un mouvement politique et syndical persuadé que le théâtre peut être un moyen d'éducation du peuple, de participation à la vie sociale et de réunion des différentes couches de la société. Certains hérauts du socialisme vont tenter de mettre en pratique ces idées en créant un théâtre qui se veut « théâtre du Peuple » dans lequel ils pratiquent des prix très bas et adoptent une programmation édifiante. En dépit, du grand succès auprès des ouvriers que connaissent ces théâtres, ils restent des expériences très marginales. Entre 1902 et 1921, c'est l'acteur et metteur en scène Firmin Gémier<sup>825</sup> qui va se faire le héraut de la lutte contre le théâtre de Boulevard en mettant en scène des épopées nationales dans des salles pouvant accueillir un large public à des prix très bas. Après avoir transporté le théâtre à travers les provinces françaises sous équipées grâce à son Théâtre National Ambulant, et avoir rénové la notion d'espace théâtral en réaménageant le Cirque d'Hiver<sup>826</sup> il obtient, en 1920, une subvention de l'Etat pour la création du Théâtre National Populaire qui s'installe dans une salle de 5 000 places au Trocadéro. Pour la première fois, l'État, par l'intermédiaire d'Aristide Briand, vote un crédit d'encouragement à une structure théâtrale autre que les 4 théâtres nationaux. Mais cette aventure est une exception dans un contexte difficile pour le spectacle vivant où pour augmenter la rentabilité d'un produit dont le coût de production est de plus en plus élevé, de nombreux directeurs de théâtre, lorsqu'ils ne peuvent s'assurer la collaboration d'auteurs à succès, cherchent à amortir le plus possible les œuvres et donc à diminuer la création au profit de spectacles « sûrs » qui seront mutualisés et redistribués.

---

<sup>824</sup> Fondateur, en 1893, du théâtre de Bussang dans les Vosges.

<sup>825</sup> Firmin Gémier a débuté au Nouveau Lyrique, mais n'était pas alors, porteur de ces principes de rénovation théâtrale.

<sup>826</sup> Il supprime la piste, abat la moitié des gradins, construit une grande scène à deux étages avec des escaliers latéraux et un escalier central.



Dans les années de crise économique (1920-1930), le théâtre souffre en France d'un manque de financement. L'État français réserve encore ses subventions aux 4 « grands théâtres » alors que dans d'autres pays (Allemagne et Union Soviétique) des financements nationaux ou municipaux viennent soutenir des troupes de théâtre en mettant salles et moyens techniques à leur disposition. Dans ce contexte, 4 metteurs en scène directeurs de compagnies et de théâtres, Ch.Dullin (l'Atelier), L. Jouvet (Comédie des Champs-Élysées), G. Pittoeff (Mathurins) et G. Baty (Studio des Champs-Élysées) ont également recours à la concentration afin de lutter pour la survie du théâtre. Toutefois, le « Cartel » qu'ils mettent en place le 6 juillet 1927, vise, à travers le principe de solidarité « dans toutes les affaires où les intérêts professionnels ou moraux de l'un d'eux seront en jeu », à la création d'un répertoire nouveau et à la libération de l'art dramatique des servitudes commerciales et de la critique. Tout en préservant leur totale indépendance artistique, cette association va permettre aux quatre directeurs de théâtres de coordonner répertoires et tournées tout en mettant en place un système d'abonnements. Cette forme de concentration en-dehors des circuits commerciaux, si elle est unique en son genre, permet en revanche de rénover le théâtre parisien en développant une nouvelle approche de l'art scénique et de la dramaturgie déjà initiée un peu partout en Europe<sup>827</sup> et fondée sur la simplification du décor et de la mise en scène. Reprenant ainsi les expériences de Jacques Copeau au Vieux Colombier et en Bourgogne, qui avait « dépoussiéré » les classiques et replacé le jeu de l'acteur au centre de l'art dramatique, les directeurs du Cartel insufflent un élan vers un théâtre dit « de qualité ».

C'est également dans un esprit de rénovation des formes théâtrales, qu'en 1932, la salle des Bouffes du Nord est refaite, rebaptisée et accueille une entreprise qui la place de nouveau mais momentanément parmi les théâtres révolutionnaires. Il s'agit du Théâtre d'Action Internationale (T.A.I.) fondé par Léon Moussignac et soutenu par une association créée parallèlement (les Amis du Théâtre international ouvrier) dont l'objectif est de faire connaître « les œuvres les plus représentatives de la littérature de l'art révolutionnaire »<sup>828</sup>. Trois spectacles sont au programme de cette expérience de création d'un répertoire (*Miracle à Verdun*, de Hans Chlumberg, *Le Train blindé n°14-69* de Vsévolod Ivanov et *Acide prussique*, de Friedrich Wolff). Faute de moyens et de public, car les spectacles ne touchent

---

<sup>827</sup> En Suisse grâce à Adolphe Appia, en Allemagne grâce à Georg Fuchs, en Russie, grâce à Meyerhold et en Angleterre, grâce à Gordon Craig.

<sup>828</sup> In « À propos du Théâtre d'Action Internationale », *Théâtre populaire*, Paris, 4<sup>e</sup> trimestre 1961, p. 5.

qu'une petite élite intellectuelle, cette tentative ne durera qu'une année<sup>829</sup>. À l'instar de Meyerhold et Brecht à la même époque, Moussignac aura tenté, sans succès, de promouvoir l'idée que la représentation d'une œuvre à caractère révolutionnaire doit s'accompagner de la recherche de formes scéniques nouvelles<sup>830</sup>. À partir de 1936, les mobiles politiques et économiques qui conduisent à une politique de la culture sous le Front Populaire ne considèrent toutefois pas le spectacle vivant comme ayant un rôle central dans cette action. Dans le domaine du théâtre, cette politique connaît deux axes, la « popularisation », qui se fait grâce au soutien financier de l'Etat (mise en place d'une ébauche de service théâtral public à travers le TNP, la troupe théâtrale de la CGT, « théâtre du Peuple » et la prise en charge quasi intégrale des frais de la Comédie-Française) et la modernisation, par une aide sélective à la création dramatique (par l'intermédiaire de l'Exposition universelle et de la radiodiffusion dont bénéficient les membres du Cartel). L'action artistique ne concerne que les théâtres nationaux (Comédie-Française, Opéra, Opéra Comique et Odéon) et une scène dramatique parisienne préoccupée par le rejet du jeu d'acteur et la rhétorique verbale traditionnels. Théâtre privé attaché à une programmation et une gestion commerciales, le Théâtre des Bouffes du Nord ne peut prétendre à bénéficier d'une aide gouvernementale.

En-dehors de deux expériences avortées de théâtre révolutionnaire que je viens de décrire, la salle connaît une tentative de répertoire d'auteur après la guerre. Après une année de fermeture pendant la bataille de Paris et un seul spectacle fin 1944, le théâtre est repris, en mai 1945, par le metteur en scène Jean Serge qui le rebaptise « Théâtre des Carrefours ». Trois pièces seront jouées avant que la direction du théâtre, toujours pour des raisons financières, ne soit contrainte de trouver un repreneur (*L'Invasion*, de Léonid Léonov, cf. ci-après, programme, *Les Bouches inutiles*, de Simone de Beauvoir avec Michel Vitold, *Winterset*, de

---


<sup>829</sup> A partir des années 1920, un théâtre militant s'inscrivant dans la mouvance de l'Internationale communiste s'est développé en France. Du fait de l'évolution du contexte politique des années 1930, de nombreux groupes de théâtre amateur ouvriers, s'inspirant de l'agit-prop russe et allemande voient le jour. En 1931, ceux-ci sont regroupés dans la Fédération du théâtre ouvrier français (F.T.O.F.), section nationale de l'Union internationale du théâtre ouvrier (U.I.T.O.). De 1931 à 1936, le Groupe Octobre (composé d'hommes de gauche de diverses tendances) sera le fer de lance d'un théâtre militant et populaire. En présentant de nombreux spectacles satiriques (dont beaucoup écrits par Prévert) dans des usines, cafés, fêtes, grands magasins, le groupe obtient un succès considérable auprès du public ouvrier.

<sup>830</sup> Il convient peut-être toutefois de nuancer l'assimilation de Moussignac à la démarche de ces deux dramaturges du fait du public visé. En effet, selon J. Duvignaud, on retrouve chez Meyerhold, Piscator, Brecht les thèmes essentiels suivants : « le charisme attribué à une classe, érigée en spectateur actif privilégié, l'assimilation de la représentation à un meeting ou à une manifestation collective politique, la recherche d'une forme qui soit à la fois pédagogique et épique en renonçant à toute espèce de psychologie. » In DUVIGNAUD, J., *op. cit.*, p. 515.

Maxwell Anderson, cf. ci-après). Durant cette période, la Compagnie d'ArtYiddish présentera 7 spectacles (cf. infra p. 810, les affiches de trois spectacles).



Programme du Théâtre des Carrefours présentant *L'invasion* de Léonid Léonov en 1945 avec, entre autres acteurs, Michel Piccoli. Collection privée.



Jean SERGE présente une réalisation d'André CERTES

## WINTERSET

(La Fin de l'Hiver)

Mélodrame en deux parties et cinq tableaux de MAXWELL ANDERSON  
Traduction de Jacques EMMANUEL  
Adaptation de Marcel ACHARD  
Mise en scène réglée par André CERTES  
sous la direction de Marcel ACHARD  
Décors de Roger DORNES  
Musique de Jean WIENER

Studio Hareourt  
Marcel ACHARD

**DISTRIBUTION**  
(par ordre d'entrée en scène)

Premier homme en gris...	MM. Jean PRINCES
Deuxième homme en gris...	Pierre JOLAS
Trouk...	RENAUD MARY
Shadow...	Yves VINCENT
Lacris...	Armand TOUTI
Piny...	M <sup>lle</sup> Geneviève JAMET
Miriam...	MARIE CARLOT
Garb...	MM. Jean-Roger CAUSSIMON
Estras...	ARVEL
Le Clochard...	DEFEVRES
La Première Fille...	M <sup>lle</sup> Emilienne LAFFON
La Deuxième Fille...	Anna RAUTIERE
Le Juge taunt...	MM. BALPETRE
Mio...	DANIEL GELIN
C'arr...	Jacques DYNAM
Bernum...	DESEVRES
Le Petit Garçon...	Jack BELMIGNE
Le Marin...	Aldin MICHEL
Le Polleman...	Roger SALTEL
Le Sergent...	Jean BRUNEL

Programme présentant le mélodrame de Maxwell Anderson *Winterset*. Jean-Roger Caussimon et Daniel Gélín font partie de la distribution. Saison 1945-1946. Collection privée.



La programmation récurrente de cette troupe durant la période 1946-1950, avec des spectacles en yiddish, ne connaît pas d'équivalent à Paris. Affiches, collection privée.

La nécessité de faire effectuer les travaux de mise en conformité du théâtre par rapport aux nouvelles normes de sécurité conduira à sa fermeture définitive à la fin de la saison 1952. Le théâtre restera totalement abandonné durant 22 ans.

## **RESUMÉ** en français

Monographie du Théâtre des Bouffes du Nord (1975-2005) construite autour des différents groupes professionnels participant à son fonctionnement. Recherche menée par observation directe, entretiens et mise en perspective historique. À partir de son architecture, de son implantation, de sa politique d'exploitation, des conventions utilisées et de sa place dans la tradition théâtrale française, l'esthétique du lieu est dégagée. Chaque groupe est défini en regard de son rôle dans l'organisation et analysé au travers des données sociodémographiques, des carrières et de la mobilité des individus qui le composent. La description des tâches et de la division du travail met l'accent sur les modalités de répartition des tâches, l'émergence, la résolution des conflits et la culture du lieu. Les schèmes du « jeu » et des « enjeux secondaires » permettent d'analyser les ressorts de l'implication des différents membres et de mettre à jour la centralité de la notion de valorisation de statut.

**TITRE** en anglais : *Working Drama : work, commitment and culture at the Bouffes du Nord Theatre*

## **RESUMÉ** en anglais

Ethnographic study of the Bouffes du Nord theatre (1975-2005) based on the analysis of the different occupational groups involved in the theatre operations and focusing on cooperation modes in drama work. The research was conducted by means of direct observation and interviews within an historical frame. Focusing on its architecture, localization, operating policy, conventions, and role in the French theatre community tradition the aesthetics of the place is drawn out. Group definitions rely on their role in the organization. Group analysis is based on the individuals' socio-demographic data, careers and mobility. The description of the tasks carried out, of the task assignment modes, the conflicts and their resolution enables to sketch the division of labor organized in the theatre. Finally, by resorting to the mechanisms of “game” and “side bets” the moving forces to commitment are analyzed and their ties to status improvement enhanced.

**DISCIPLINE – SPÉCIALITÉ DOCTORALE :** *SOCIOLOGIE*

**MOTS-CLÉS:** Théâtre des Bouffes du Nord– métiers – carrières – mobilité – division du travail – implication.

**UFR 4, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2, rue de la Liberté, 93 526 Saint-Denis Cedex.**