

Joëlle-Andrée Deniot

Université de Nantes

UFC-C3S

Oublier Vilar

Esthétique et Médiation

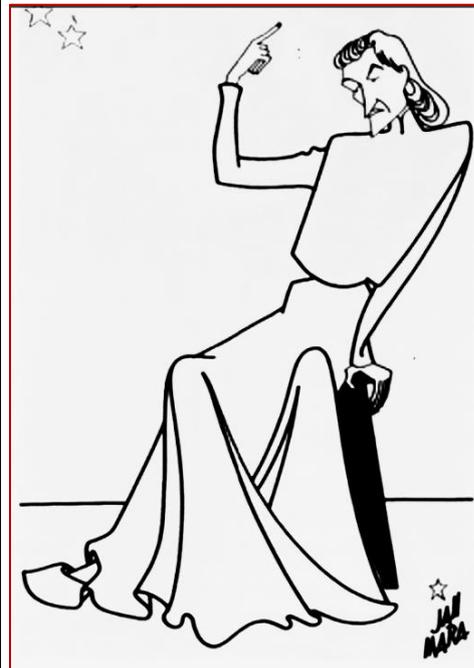
Programme

Réduire le spectacle à sa plus simple et difficile expression qui est le jeu scénique ou plus exactement le jeu des acteurs. Et donc éviter de faire du plateau un carrefour où se rencontrent tous les arts majeurs ou mineurs [...]

En résumé, éliminer les moyens d'expressions extérieurs aux lois pures et spartiates de la scène qui exigent uniquement l'interprétation d'un texte par le truchement du corps et de l'âme de l'acteur.

Jean Vilar*

Jean Vilar par lui-même, édition Association jean vilar, page 47, 1^o édition 1991, réédition 2003, Avignon.



Si le syntagme de *médiation culturelle* tel qu'il s'impose dans les discours des politiques publiques actuelles n'est pas un concept, à peine une notion, il est au moins un symptôme. Son apparition est encore timide dans les années soixante, son éviction se dessine dans les années soixante-dix au profit du vocable d'animation, puis nous constatons son retour dans les années quatre vingt et finalement l'exégèse toujours recommencée de ses métamorphoses depuis les années quatre vingt dix. Tant de fluctuations sur les mots incitent au doute sur les choses ! Elles pourraient bien sûr être l'indice d'une effervescence réflexive toujours en éveil. Elles soulignent plutôt une béance ou une impuissance, tout au moins une articulation défaillante entre normalisation d'État, propositions artistiques et diffusion culturelle. Jeanne Laurent nommée en 1946 sous-directrice des Arts et de la Musique qui fut l'initiatrice de la décentralisation

des centres dramatiques nationaux parle, elle, *de désertion artistique* des pouvoirs politiques (Jeanne Laurent, 1982).

Pourtant des fonctions de médiateurs destinées à relier des œuvres et des publics se créent dans les musées, les théâtres, les écoles ... des fonctions de coordonnateurs de projets, voire de « coordonnateurs de médiations » sont demandées de la part des festivals, des collectivités territoriales. De telles compétences hier acquises *sur le tas*, requièrent désormais des formations qualifiantes, des diplômes. Elles se professionnalisent, leurs emplois se multiplient. En l'an 2000 l'enquête d'Aurélié Peyrin estime à 6500 le nombre des personnes travaillant comme tels (citée par Serge Chaumier, François Mairesse, 2013, p. 20). Ce nombre va croissant malgré des statuts contractuels souvent instables. Alors comment, pourquoi parler d'un vide face à cette relative profusion de l'employabilité ?

Le vide parce que ce vocable très ample et très lisse signe une mort. Il se fonde sur une volonté de déconstruction aveugle touchant à la seule période historique française où via le théâtre attaché à des lieux, une troupe, un répertoire, une figure d'artisan-artiste, celle de Jean Vilar, une politique populaire des Beaux-arts allait provisoirement, passionnément s'incarner. Cette période nous la dirons aller de 1947- date de création de la première *semaine d'Art en Avignon* - jusqu'en 1963, année où Jean Vilar démissionne de la direction du T.N.P. Mais comme tout début, celui-ci a aussi ses antécédents et tout ne s'évanouit pas à la démission de Jean Vilar à qui succède Georges Wilson. Ce sont surtout les rencontres de Villeurbanne en Juin 1968 qui sonnent le glas de l'enthousiasme des pionniers.

En effet, durant ces débats, au-delà des critiques adressées à l'encontre du style historique Vilar, c'est la mise en avant de la notion de public et surtout celle (fort paradoxale) de non-public qui est destructrice. On a effectivement -sous un prétexte plus ou moins évolutionniste- changé de modèle intellectuel et d'imaginaire social. Reste à en apprécier le sens. Car après *Kaos*, *Kosmos* revient et dans ce nouvel ordre c'est sur l'effacement du peuple au profit des publics que va naître la *Médiation culturelle* comme dispositif autonomisé et parole instituée. Alors on comprend que la béance et l'impuissance sont politiques. Elles renvoient à toute la sophistication d'État qui va se déployer à propos de la démocratisation, de la démocratie de l'art et de la culture tandis que toute préoccupation authentique du *Demos* fut et reste retirée du jeu. Il y a là une sorte de vice axiomatique qu'aucune novlangue et que nuls étiquetages de métiers ou de postes ne parviendront à supprimer.

Et pourtant *médiation* est aussi un très joli mot de belle noblesse et qui semble par ailleurs si bien ajusté à celui de culture, ce tissage de signes, de formes et d'œuvres qui nous fait advenir à l'humanité. Toute la culture est

médiation en son essence et en sa transmission. Le médiateur c'est le messager du sacré (Sybille, archange, chamane, prêtre ou figure sainte) qui relie les hommes au Dieux. C'est l'initiateur d'un merveilleux, d'une vérité, d'une sagesse qui relie l'homme à lui-même. Alors nous allons poser deux hypothèses conjointes :

- Dans l'une, il s'agit de dire qu'*a contrario* de ces références et fondamentaux anthropologiques de la médiation et de la culture, la Médiation Culturelle au Pouvoir ouvrirait non seulement l'ère d'un désenchantement culturel mais plus gravement l'ère d'une désymbolisation de la culture.
- Dans l'autre, il s'agit de dire que Jean Vilar (dont l'évocation suscite encore bien des rejets) serait l'un de ces derniers passeurs de désirs ; passeur enclin à la recherche exigeante de la beauté, ce mot désormais tabou dans les mondes de l'art.

Le ciel, la pierre et la nuit

Il ne s'agit pas d'arrêter le temps à Jeanne Laurent et à Jean Vilar, mais d'envisager ce moment historique comme idéaltype d'une mobilisation matérielle, symbolique, humaine à grande échelle, à prétention universelle, cherchant à faire coïncider médiation artistique et médiation culturelle. À grande échelle, celle des moyens d'État ; à prétention universelle c'est-à-dire en quête d'œuvres non datées. Quant à la recherche d'une fusion optimale entre la médiation artistique - celle tournée vers l'intensité esthétique d'une forme et d'un sens - et la médiation culturelle - celle tournée vers sa communication au plus grand nombre - elle requiert l'anticipation d'une « réception heureuse » guidant tout le travail de la représentation à venir. Réunir tous les éléments d'une telle configuration - outre l'arrière plan sociétal convoqué - suppose pour qui va s'atteler à cette mission publique : une expérience sociale fondatrice, une ligne de conduite esthétique affirmée et libre, un idéal politique bien trempé et non partisan.

Poser ce moment comme historique c'est également dire qu'il est inédit et non reproductible à l'identique. Mais le réinventer comme modèle-source, autrement dit inverser la perspective habituelle des manuels et discours officiels de l'histoire adjugée des politiques culturelles, c'est aussi revivifier l'imaginaire du présent entre promesse d'épopée et soleil de la mélancolie.

La coïncidence entre médiation artistique et médiation culturelle constitue le point crucial de cette aventure dont il faut bien préciser qu'elle devance la lettre de la politique malraucienne de démocratisation des grandes œuvres de l'humanité. Il reste bien sûr que Malraux et Vilar sont artistiquement et historiquement liés ; que Malraux soutiendra l'odyssée théâtrale de Vilar jusqu'à la fracture de 68 et que les deux hommes se rejoignent dans une

pensée de l'œuvre comme action directe devant frapper à vif la sensibilité du spectateur et cela sans intermédiaire additionnel, sans écran pédagogique ou assistance rééducatrice.

Parler des modalités de ce travail d'incorporation de la médiation culturelle à la médiation artistique permet en premier lieu de revenir sur une proposition sans cesse répétée pour disqualifier ce grand moment de rapprochement entre peuple social et Beaux-arts. Sous le prétexte de ce privilège accordé à un spectacle envisagé comme révélation initiatique, ne nécessitant rien d'autre que l'éclat de sa forme et la force de son sens pour convaincre, Vilar via Malraux ou Malraux via Vilar vont être étiquetés par leurs successeurs et rivaux comme hostiles à toute propédeutique de reliance facilitant la compréhension des œuvres. Ils seraient militants d'une réception spontanée d'amateurs touchés par la grâce. Jean Vilar déclare d'ailleurs en un texte prononcé en Novembre 1944 (cf. *Le théâtre, service public*, p.403) : « *Si le théâtre de notre temps a besoin de poètes dramatiques, et non pas de professeurs qui écrivent pour le théâtre, s'il a besoin de comédiens et non pas de théoriciens, il a besoin surtout d'un public non pas averti mais croyant. Et pour croire, ainsi que Pascal l'indique quelque part, il suffit toujours de pratiques très simples et non pas de connaissances [...]* ». Tendre « vers un public non averti mais croyant », c'est bien là - sans se confondre avec le syndrome de Stendhal - toute une conception de l'expérience esthétique qui s'avance non masquée.

En effet plaider pour une prévalence de la croyance, c'est penser l'Art à travers une esthétique des émotions captivantes, une esthétique de l'enthousiasme et du ravissement. L'adhésion de cœur et de corps doit précéder le commentaire critique. Et cela vaut tant pour les récepteurs que pour les acteurs. « [...] *Ce qu'il faut trouver, ce à quoi il faut se fiancer au plus vite, c'est ce monde sensible, obscur, physique des choses et des êtres. Il faut comprendre avec la peau* » affirme Jean Vilar (cf. *Le théâtre, service public*, p. 35). Dans le même esprit Maria Casarès (*Jean Vilar par lui-même*, p. 196) dans une lettre adressée à Vilar à propos de son interprétation de Phèdre s'inquiète : « *Vous m'avez dit un jour que je ne me servais pas assez dans Phèdre du "pouvoir de séduction" que les poèmes de Baudelaire me prêtent parfois. Il y a là quelque chose de juste et de secret que je devine mais qu'il m'est difficile de saisir quand je dis du Racine. Parlez- m'en encore, en essayant de me le faire comprendre "musculairement" [...] je veux retrouver la Phèdre rongée, dévorée, pestiférée et pure que j'ai entrevue [...]* » Le rapt esthétique n'est pas simple affaire de formation du jugement de goût, mais "plaisir douloureux" fondé sur des résonances biographiques cruciales, empreinte de vie condensée, détournée en un tressé de signes. Son expérience rare et commune à la fois (un peu à la façon du choc amoureux) est à cultiver comme telle à l'aide de "pratiques très simples" dit-il !

Au titre des pratiques "très simples", je dirai le fait d'envisager toute proposition artistique comme une épiphanie, dans une perspective, non pas de réduction du merveilleux, mais de séparation affirmée entre sacré et profane. Il s'agit d'organiser, d'être ce passage, cette immersion dans un rituel transcendant l'espace et le temps et cela dans l'immanence des voix, des trompe l'œil, de toutes les techniques de représentations sur plateau (puisque nous parlons essentiellement de théâtre). Jean Vilar livre (in *Jean Vilar par lui-même*, p. 140) ce qui peut apparaître comme une anecdote de tournée, mais nous mène au contraire au centre du propos : « *A Bec-Helluin, la pluie est tombée pendant un quart d'heure au beau milieu du premier acte de Meurtre ["Meurtre dans la cathédrale" de Thomas Eliot]. Nous jouions. Et tout en jouant, baigné de pluie, j'attendais avec inquiétude qu'un, puis 2, puis 5, puis 20 spectateurs et enfin les 2600 personnes quittent les travées et s'en aillent. Rien ne s'est passé [...] Cette pluie n'a pas fait fuir un seul spectateur [...] Alors entre le public et l'acteur se crée ce combat fraternel : quel est celui qui coupera le premier la cérémonie. Et Dieu arrange les choses. Et la pluie cesse. Et tout le monde reste.* ».

Toutefois la saisie de ce *Kairos* en suspens de la beauté toujours tragique (écho de Malraux dans *La condition humaine*) suppose l'imagination d'une scène où « *plonger l'art de la parole et du chant hors de toute communication avec les inquiétudes quotidiennes* » (op. cit. p. 140). En effet définir une scène est un de ces éléments primordiaux, "très simples" du rapt esthétique. Pour transcender l'espace, il faut un lieu. C'est ainsi que pour installer la liturgie théâtrale, Vilar rêve d'une scène des origines et cela à double titre. Scène augurale au sens historique ou plutôt archétypal, composée entre "tréteaux, ciel et pierre", éléments premiers qui suffisent à aiguiller, retenir le charme. Mais aussi scène augurale de l'infini musical des étendues océanes rivée à son enfance sétoise. « [...] *Plateau aux prompts dessins s'effaçant au moment où la ligne et le contour atteignent leur plénitude et le point du chef d'œuvre, la mer avait été sa première contemplation [...] Elle était la leçon majeure [...] chants et contrechants, vociférations, sonorités du ressac. Et le silence même.* » (Claude Roy, 1971). Entre biographème et grande figure ancestrale, Vilar invente Avignon : à ciel ouvert, sur l'immense muraille de la cour d'honneur du palais des papes, sur la nuit peindre l'éclat des mots traversant corps et âme des acteurs ; oser une scène cosmique pour des textes qui vibreraient hors du temps sans s'affranchir du présent.

Si la séparation du sacré et du profane nécessaire à l'illusion théâtrale plaide pour l'audace des lieux d'imposante noblesse « *car l'on sait bien que l'art de la scène démérite à chaque fois qu'il échappe aux exigences du cérémonial, que celui-ci soit d'ordre confessionnel ou idéologique* » (*Jean Vilar par lui-même*, p.68), il s'agit là d'une vision de grand angle. On devra dans ces "pratiques simples" ajouter l'obsession d'une cohérence de tous les

éléments scéniques. « Fais tout ce qu'il t'est possible au monde [...] pour obtenir un décor pur, sobre et beau pour la pièce de Clavel. Il faut faire admettre au public du festival une pièce qui risque de passer à côté de leur attention ; et non seulement de leur faire admettre mais de leur faire aimer. [...] Il faut donc : que le rideau se lève sur un décor sans ceci ou cela de mal agencé dans la toile, de mal peint [...] Alors tout passera [...] » : tels sont les conseils que Vilar (op.cit. P.63) transmet par lettre confidentielle à Maurice Coussonneau, l'un de ses assistants, pour la présentation en 1947 de la *Terrasse de Midi*.



Les représentations que nous venons de donner à l'abbaye bénédictine du Bec-Helluin dans l'Eure nous aurons appris beaucoup de choses. Elles confirment ce que Gischia et moi-même pressentions lorsque nous avons eu la bonne folie de créer pour la première fois des fêtes du théâtre en province, dans un lieu privilégié.

Jean Vilar par lui-même, p. 140

C'est donc sur une didactique de l'espace en regard éloigné et regard rapproché que reposent de façon primordiale l'action théâtrale et la médiation culturelle dans cette conception esthétique très artisanale et très sensorielle où les personnages «*doivent tenir le coup* » sur fond du château massif «*à peine visible mais qui ne pardonne pas*» (op.cit. P.94, in Notes d'un peintre). Vilar peut se battre pour un raccord mal ajusté entre le velouté des bleus de la maquette de Léon Gischia, peintre décorateur, et ceux de

l'étoffe livrée pour la cape de la Reine dans Richard II. Il ne s'agit pas donc d'une stricte idéologie du rapport scène/salle dont Vilar sera pourtant initiateur au T.N.P. et dont les débats seront sempiternellement repris, mais d'autre chose sans doute.

Car, autre rite de séparation entre sacré et profane, aux "pratiques simples" des enseignements de l'espace et de l'œil s'ajoute - ce qu'implique toujours l'art - une réflexion sur le temps. Le choix de Vilar s'oriente vers un répertoire, une mise en scène questionnant la contemporanéité de toutes les œuvres fortes, de tout ce qui dans l'œuvre fait résonner jadis, aujourd'hui et demain. « *Et peu importe que la comédie ou le drame, fidèle miroir de nos difficultés de 1960 ou 1961 ! Soit une œuvre vieille de trois ou de vingt siècles. Le problème de Cuba est traité dans le Nicomède de Corneille, Le problème des gens devant la loi est traité dans Antigone de Sophocle. Seule la conclusion est différente, il faut choisir. [...] Problème de liberté, de respect de la personne humaine, il est toujours quelque chef d'œuvre ancien, d'Eschyle à Giraudoux, qui, avec Sartre, Brecht, Aristophane ... et Goldoni, nous ramène à une préoccupation essentielle [...]* » (op.cit. P.252). Sous égide d'un *anthropos* universel de l'œuvre c'est donc cette fois la sacralisation du temps issue de l'action théâtrale, qui fait d'elle une leçon de culture. Dans le respect de la lettre et de l'âme du texte premier, sans mise en scène d'anachronismes modernes ou postmodernes de deuxième ou troisième degré, sans stridence multi-médiatique, comme il est de ton et de mode anticonformistes actuellement, voilà qu'une chance est donnée au déploiement d'une poétique, d'une "métaphorique" du temps.

Inquiétude sur les lieux, les voix, les couleurs, sur tout ce mouvement musical des représentations : c'est un contresens de penser et de continuer à dire que cet art rejetait la médiation culturelle alors qu'il en porte la trace anticipée en chacun de ces gestes.

À l'exception toutefois des échanges avec les associations, des conférences auprès des professionnels, des communications à la presse, autrement dit à l'exception de toute cette gestion hors piste du travail théâtral, ce que rejette cet engagement dans l'art c'est un service externalisé de la médiation culturelle. Art et transmission, art et savoir font corps sur scène ou ne sont ni l'un ni l'autre au rendez-vous.

Si l'on constate que c'est sous le sceau d'un rituel d'exception que cette coïncidence entre expérience esthétique et formation du goût opère avec succès, cela n'interroge-t-il pas toutes les rhétoriques, tous les impératifs catégoriques et autres refrains sur la nécessaire "désacralisation" des

pratiques artistiques appréhendées sous le prisme exclusif de la "barrière symbolique" ? Il ne suffit pas de mimer une abolition de distance en faisant visiter les coulisses des répétitions pour renouer avec un public d'élèves "petits ou grands", encore moins pour renouer avec un peuple. Allant plus loin on peut se demander si la dite "désacralisation" dont toutes les manifestations ne sont pas que discours, n'est pas le principal levier multiplicateur de médiations hors propos ? Cette désinstallation du cérémonial ne produit-elle pas paradoxalement l'éloignement optimal. L'art se donne, s'accueille dans la fulgurance de l'aura ou n'est pas. Il suffit pour s'en convaincre d'écouter la modeste parole des chansons ; celle *Du chemin des forains* de Jean Dréjac et Henri Sauguet interprétée en 1955 par Piaf et qui fredonne cette mélodie d'un merveilleux advenu sur la plus élémentaire scène :

*Ils ont troué la nuit d'un éclair de paillettes d'argent,
Ils vont tuer la nuit pour un soir dans la tête des gens.
À danser sur un fil, à marcher sur les mains,
Ils vont faire des tours à se briser les reins ... Les forains*

*Leurs gestes d'enfants joyeux et leurs habits merveilleux
Pour toujours sont gravés dans les yeux
Des badauds d'un village endormi qui va rêver cette nuit*

*Va rêver cette nuit d'un éclair de paillettes d'argent
Qui vient tuer l'ennui dans le cœur et la tête des gens
Mais l'ombre se referme au détour du chemin
Et Dieu seul peut savoir où ils seront demain
Les forains ... Qui s'en vont ... dans la nuit ...*

Ces trois lettres T.N.P., c'est mon orgueil

« Est-il besoin de le rappeler ? L'intelligence, le bon et le solide jugement dans la vie, sur les écrits et sur les choses, n'est pas la propriété des intellectuels, des artistes, des diplômés. » (op. cit. P.253). Cette lucidité de sens commun va lui servir de ligne directrice ; elle l'aidera entre autres à ne pas s'enfermer *a priori* dans la problématique à si faible portée de la fameuse « barrière symbolique », s'étayant d'ailleurs sur l'autorité de quelques bonnes œuvres et bonnes bornes sociologistes qui commencèrent à sévir dès les années soixante dans le fil d'une enquête sur les fréquentations des musées, commanditée par le Ministère.

Le premier théâtre national populaire fut fondé par Firmin Gémier en 1920. Influencé le *théâtre pour le peuple* de Romain Rolland, par l'aventure

vosgienne du théâtre de Buttang dirigé par Maurice Pottecher, l'initiative de Gémier s'éteint à sa mort en 1933. Jean Vilar en 1951 se voit donc confier par Jeanne Laurent l'acte II de cette entreprise à haut risque. « *Un ensemble de mots parfaitement bien trouvés, c'est "Théâtre National Populaire". Ces trois mots - quelle peur ! - on les avait supprimés. "Populaire" me disait-on ici et là, à gauche comme à droite, vous allez faire fuir tout le monde. Et le peuple en premier. Mais Il n'y a que les timides qui savent oser ; J'ai osé.* »

Reprenant le flambeau de cet acronyme d'idéal républicain, Vilar va rencontrer beaucoup d'ennemis, d'obstacles ... avant, pendant, après ... Jeanne Laurent précise : « *Il se sentait à cet égard si sûr de lui que, lorsque après lui avoir demandé d'assumer la charge du T.N.P., je le prévins qu'il devait s'attendre à être injustement attaqué et même détesté, il ne me crut pas. [...] Il me répondit avec une tranquille assurance : "Oh moi les gens m'aiment bien". Je crus devoir insister. "Et bien vous serez haï". [...] Dès le lendemain de sa nomination, il fut l'objet d'attaques injustifiées. Des campagnes de calomnies aveugles se développèrent pendant qu'il les batailles épuisantes des premiers temps de son mandat.* » (op.cit.P.110).

En France le populaire est une notion qui ravive, pérennise toutes les dissensions politiques, sociologiques, idéologiques. Au sein même des débats révolutionnaires de 1789 déjà. Curieuse ironie de notre histoire culturelle nationale, lier beaux-arts et populaire semble plus qu'un paradoxe, un impensable. Or c'est bien à cet enjeu trop grand, à cette vision du monde improbable, à cette sensibilité d'être et d'agir que Vilar va vouloir donner vie, donner sa vie avec une conviction jamais égalée.



Le Creusot,
représentation
de *Le Faiseur*
(d'Honoré de
Balzac, version
scénique de
Jean Vilar),
1957

S'acharnant à inverser le cours des habitudes mentales, le directeur du T.N.P. -qui s'autoproclame "ouvrier du théâtre"- affirme la consubstantialité entre le peuple et l'art vivant du théâtre. «*Toute œuvre de génie est du peuple, même si certains hommes du peuple s'insurgent contre elle* » (Memento, P.29). Une consubstantialité où les attributs se confondent : « *Le théâtre est un homme du peuple. Il doit en avoir la rudesse, la couleur, la santé* » (op.cit. P.253). Par un processus d'identification en cascade de sa personne au peuple, du peuple au sujet souverain du théâtre, Vilar se fait messager souverain du peuple et du théâtre à nouveau réunis. Mais ce double jeu de miroir n'est pas qu'une simple projection fantasmatique, il sourd d'un travail, d'une confrontation des idéaux à l'intelligence théorique et pratique. Intelligence qui commence par poser en langage authentique et non en simple précaution oratoire la question cruciale de l'articulation entre Art et dynamique sociétale : « *Il s'agit de faire une société après quoi nous ferons peut-être du bon théâtre* » (Jean Vilar, 1955, *De la tradition théâtrale*, P. 98). Lors d'une réunion de la fédération des centres culturels communaux d'octobre 1967, sollicité à s'exprimer sur la place de l'art, Vilar déclare : « *Le théâtre est-il ou doit-il être l'essentiel de la culture ? Je réponds tout de suite Non ! [...] C'est plutôt une question d'emploi du temps de l'homme après son travail, au moment où il est laissé à sa propre liberté ou plus exactement à sa propre solitude.* » (op.cit.P.289). Dans un entretien tardif (1971) avec Malraux, il ira même jusqu'à émettre un jugement que l'on put croire, entaché d'amertume mais que les années 80 des « industries créatives » rendront prémonitoire : « *Dans cette bonne et grasse société à intérêts, [...] les Affaires (quel mot !) Culturelles, ça n'existe pas, ça n'a pas existé, ça n'existera jamais.* » (Jean Vilar, 1975, *Le théâtre, service public*, P. (541).

La priorité accordée à cette texture sociale où tout se grave se greffe et s'écrit va donner le ton à sa politique esthétique en matière de répertoire, de mise en scène, de jeu des acteurs : un art vivant dépassant l'opposition entre actuel/inactuel, une traduction scénique non démiurgique substituant la singularité d'un style personnel à l'œuvre, une interprétation où le comédien ne cherche pas à en imposer au texte du poète. Et tout cela en vue de s'adresser au plus grand nombre bien sûr, mais sous le prisme de modes de vies spécifiques, de silhouettes toujours identifiées, jamais massifiées. Aussi dans sa mission Vilar distingue-t-il de façon très explicite peuple et public. C'est par essence que le théâtre s'adresse au peuple, qu'il est le bien du peuple et c'est par nécessité qu'il doit rassembler un public. Cette lucide

discrimination qui donne souffle et orientation l'action théâtrale de Chaillot sera totalement absente des politiques culturelles ultérieures tout tournées au contraire vers une segmentation des publics : jeunes, handicapés, empêchés, éloignés ... expurgée de toute référence au populaire. Ce peuple du théâtre, Vilar ne fait pas que le postuler en essence, il le définit en extension, en compréhension, en sollicitude et aussi en contradiction.

En extension, on s'attend à ce que le peuple ici se confonde avec le grand public que Vilar distingue d'ailleurs du "gros public", qu'il soit cet ensemble sociétal où tout citoyen est convié. C'est plus subtil. Car ce *populus* se teinte de nuances particulières. Sur sa toile de fond émergent des figures-phares d'artistes, de syndicats, d'associations autant "d'agents culturels" pour qui « *le mot populaire n'est pas creux* » (op.cit.P.178) ; émergent des groupes-phares : ceux des ouvriers, des petits commerçants, des fonctionnaires. Et plus que l'inclusion, c'est l'exclusion qui frappe. « *Je ne méprise pas, je ne repousse pas cette fraction de la société bourgeoise [...] allant du baccalauréat (!) au marché des vins ou des céréales, du self made man parvenu à M. Baumgartner, mais ce n'est pas pour elle que je travaille, même si elle vient dans la salle. Là n'est pas ma mission.* » (op.cit.P.234). Dès l'approche extensive de la notion-mission, on constate chez cet apôtre de l'art, une tension entre peuple sociétal et peuple social. Ce qui fut toujours le cas dans le débat français. Il est toutefois curieux de noter que celui dont nous pourrions avec le recul (et dans l'anachronisme aussi !) soupçonner d'un penchant ouvriériste fut accusé d'élitisme par les forcenés de 68.

En compréhension, ce peuple se précise comme peuple de salariés plutôt citadins, mais n'oubliant ni la banlieue parisienne, ni la province. Le travail est au cœur de l'art de Vilar, il installe les travailleurs au centre de sa mission. Nous sommes dans la période des trente Glorieuses. Sensible à la distance aux lieux de la diffusion artistique, il monte dès Novembre 1951, à Suresnes, 16 représentations de *Mère Courage* et du *Cid* qui renaîtront un mois plus tard à Clichy puis à Caen. La silhouette ouvrière, référence sociopolitique et sociodémographique de ce temps, se devine en filigrane des propos que Vilar consacre à son objet d'attention et de désir : la culture populaire. Mais s'il emploie selon la terminologie syndicale, partisane d'époque le vocable de "classes laborieuses", pour très explicitement déclarer - (« *Vous savez le théâtre chez nous au T.N.P. est pour les classes laborieuses. Et ensuite pour les autres.* » (op.cit.P.247) - il livre toutefois les

éléments d'une conception plus qualitative, plus incertaine donc, ne correspondant pas vraiment à une catégorie socioprofessionnelle. Sa définition en compréhension du peuple social déborde le strict indicateur sociographique. Il est plus proche d'Hoggart que de Marx ! Le peuple social que le T.N.P. convie de façon privilégiée à ces spectacles, c'est « *le plus grand nombre de ceux dont le salaire est bas, dont le travail est ingrat, dont les charges sont lourdes.* » (op.cit.P.178). Beaucoup peuvent se reconnaître. Il s'agit d'un peuple à faible configuration idéologique, à la différence de celui d'un Sartre (qui refusera d'ailleurs de confier *Les justes* au T.N.P.) voire même de celui d'un Brecht.

De l'intelligence compréhensive à l'éthique bienveillante, il n'y a que peu de chemin. Et tout l'effort artistique de Vilar en tant que directeur de centre dramatique d'assise nationale peut sans doute se résumer dans cet impératif catégorique enchâssé entre raison et sollicitude : « *Il faut présenter au maximum de Français et de Françaises, entre quinze ans et la mort, des classes défavorisées, [...] à ces gens éloignées de la culture, harassés par le travail et bien d'autres soucis, le plus beau des spectacles du monde. C'est le but.* » (op.cit.P.235).

Cependant empathie n'est pas aveuglement. Vilar qui nourrissait l'utopie d'un peuple spectateur se constituant en assemblée délibérative après la représentation (Fleury, 2006) ose aborder dérives, égarements, cruautés populaires dans la sphère publique. *Demos* est aussi *kaos*. Et c'est au berceau de ce qui fonde l'ordre républicain, la Révolution Française, qu'il porte le débat via la fiction scénique. Le peuple social était pluriel, le peuple politique devient contradictoire. Ombre et lumière serties en un même mouvement.

C'est *La Mort de Danton*, pièce de Georg Büchner mise en 1953 au répertoire du Palais de Chaillot qui témoigne de cette prise de position éclairée. Critiques de gauche et d'extrême gauche furent sévères à l'endroit d'une représentation bousculant l'image sainte des révolutionnaires de 93 et se clôturant sur un "Vive le roi". Ils la jugèrent déplacée au sein du T.N.P. Et l'on mesure ainsi la distance entre une perspective militante partisane et la perspective militante artistique du directeur du Théâtre National. Ce dilemme reviendra de façon récurrente face aux choix de Vilar pour qui seul compte au final ce qui fait œuvre, ce à quoi le peuple en vérité a droit. Et si le dilemme au présent nécessairement persiste, est-il même encore posé ? En son temps, Vilar débat. Et dans une lettre à Edmond Daladier, il avance

sans ruse, ses arguments : « *C'est une pièce délicate [...] et qui peut être mal reçue de la part de ceux-là même qui portent dans leur cœur l'amour des Sans-Culottes. Mais accepterez-vous certaines vérités ? [...] Vous imaginez bien que cette œuvre ne fut pas choisie par moi par esprit de provocation. [...] Un héros de théâtre, façonné par le Génie, est un monde de contradictions. Et ainsi chacun de nous, dans la vie, apparaissions et vivons ; Le héros de la pièce de Büchner (le peuple) est donc lui aussi un monde contradictoire de violences, de générosité, de courage mêlé de gouaille. Cela vous a déplu. [...] Je voudrais vous ôter toute amertume. Mais quoi, il y a la Révolution et il y a le poète.* » (op.cit.P.133).

Se faire comprendre, accroître l'audience de l'œuvre du sein même de sa monstration à Avignon, dans les arènes de Vérone, au Creusot, à Suresnes en tout espace particulier de résonances, rendre l'expérience toujours plus sensible, enjoindre aux acteurs de jouer intense, romantique, sans pudeur : Vilar est traversé par la passion de peupler l'art. Il multiplie les contacts avec les associations (étudiants, J.M.F, scout, éclaireurs, Travail et Culture, Tourisme et Travail). Il met en place (Fleury, op.cit.2006) tout un dispositif concret (politique d'abonnements dont l'efficacité fera date et sera reprise ; choix d'horaires adaptés aux salariés ; distribution gratuite de programme pour maintenir un lien, garder une trace ; questionnaires d'appréciation pour mieux connaître le spectateur). Il insère le cérémonial de la représentation dans un tissu de pratiques familières (bals, chansons, repas, week-end festifs). Seule une communauté d'égaux pourra éventuellement débattre dans l'après-spectacle.

Le peuple du théâtre et devenu son destin. Cette résolution s'entend dans toute sa force dans cette fin de lettre adressée à Malraux en 1959 : « *Oui il serait surprenant que votre T.N.P. continue à vous inquiéter. [...] Je vous le dis bien : on nous imite ici et là, depuis six ou sept ans. Mais semble-t-il assez maladroitement. On ne va pas au peuple le lundi soir et aux snobs le vendredi. On est du peuple depuis toujours .Ou jamais.* » (op.cit.P.215).

Le passeur innocent

Il est aujourd'hui bienvenu de penser toute forme d'apprentissage en termes "d'émancipation". Notion idéologique que l'on traduira plus simplement par appropriation personnalisée d'une connaissance ou d'une perception. L'autodidaxie définie « *comme fait d'apprendre sans se faire imposer un contenu* » (Chaumier, Mairesse, 2013, P. 134) serait la clef du savoir en tout

genre. S'appuyant notamment sur les formules du philosophe Jacques Rancière qui sans doute s'est souvenu de l'ancestrale leçon socratique de l'anamnèse, on s'en remet dans les domaines de la pédagogie -même universitaire (!)-, comme en ceux de la médiation culturelle, à la figure considérée comme efficacement subversive du « maître ignorant ». Il faut apprendre à partir de ce que l'on sait déjà, et non prétendre inculquer des savoirs. *« Qui enseigne sans émanciper abrutit. Et qui émancipe n'a pas à se préoccuper de ce que l'émancipé doit apprendre. Il apprendra ce qu'il voudra, rien peut-être. »* (Rancière, 87, P.15). Le maître peut donc enseigner ce qu'il ne maîtrise pas si l'on suit le raisonnement de Rancière rapportant l'expérience de Jacotot menée au début du XIX^{ème} siècle. Comme le confirme Serge Chaumier et François Mairesse (op.cit. page 134) : *« C'est cela même qui va servir de matrice aux formes de médiation telles que nous les concevons désormais, des instruments d'émancipation, d'activation de l'intelligence. [...] ce qui intéresse le médiateur dans ce débat, ce n'est pas que le public assimile des informations [...] mais que les participants rendent compte de leur perception avec leur propre grille de lecture [...] Le travail du médiateur consisterait alors à insuffler, visant moins le contenu que l'effet produit. »*

La situation, la rencontre prévalent sur le propos en toute médiation qu'elle s'adresse à des élèves ou à des spectateurs. Dans le cas de la médiation culturelle, celle-ci devient à elle-même sa propre fin. L'artistique est ainsi renvoyé au prétexte, à l'épiphénomène. Voilà qui correspond au pari de Christian Ruby concernant l'art contemporain posé comme fin du spectateur et advenue possible de nouveaux publics acteurs d'un art se résumant à son potentiel générateur de liens collectifs, s'effaçant même devant sa performativité interactive. Des néologismes adaptés fleurissent pour désigner ce mouvement de destruction-dépassement de la contemplation supposée n'être que passivité et isolement. Il n'est pourtant pas d'appropriation sans solitude de la subjectivité.

Au regard de ces arguments on comprend que Jean Vilar n'entre pas dans le registre du "maître ignorant" ; durant toute sa carrière, il s'appliquera avec acharnement et patience à conjuguer technique, idéalité, magie théâtrales. Non qu'il prétende savoir (souvent il parlera de ses erreurs et de ses doutes) mais il est tenu par cet intense besoin de transmettre. Or dans le leurre du maître ignorant ce qui est remis en cause - au-delà de l'inversion du schéma éducatif - c'est bien cette volonté même de transmettre. Cependant on

n'éveille jamais l'autre qu'à la passion que l'on porte. Socrate sait par coquetterie ou ironie qu'il ne sait rien mais soudain mu par son *daimon*, il mène chacun méthodiquement vers la dialectique du *logos*.

Jean Vilar peut plutôt être interpellé comme passeur innocent. Tel le Stalker de la parabole cinématographique et métaphysique de Tarkovsky, tel celui qui guide au risque d'un effort tragique l'artiste, le scientifique, l'écrivain dans cette zone-symbole de liberté jusqu'au seuil de la "chambre des désirs" qu'incroyants ils n'oseront pas franchir, Jean Vilar fut animé d'un rêve semblable de haute révélation à partager. Comme le Stalker, il est inspiré, mystique et délibérément naïf. Comme lui, il sera trahi et vaincu.

Pourquoi délibérément naïf ?

- parce que son imaginaire du théâtre c'est le texte, la cérémonie, le peuple alors que dès les années soixante, cette foi dans un sens commun de la grandeur, dans l'exemplarité du style et des mots est déjà une nostalgie. « *Jouer comme premier spectacle un chef-d'œuvre populaire, c'est-à-dire "Mère Courage" c'était pour un jeune directeur d'un théâtre national, [...] vouloir provoquer toutes les colères. Je ne le savais pas. Je vous assure qu'il faut ignorer beaucoup de choses pour agir. J'ai monté l'œuvre de Brecht en 1951, non pas par un acte de courage, mais parce que lisant le manuscrit, je me suis aperçu que c'était une œuvre qu'il fallait tout de suite monter. Cette part d'inconscience [...] par rapport à d'autres problèmes que ceux d'une culture populaire me coûtèrent cher. [...] Il y a des gens qui ont essayé pendant quatre ans et d'une façon que je ne dirai pas permanente mais haut placée, d'empêcher de fonctionner ce théâtre national qui, tout de même faisait, sur le plan français, son devoir* » (Extrait d'une émission radiophonique : *Un homme, une œuvre : Jean Vilar*, 1966). Certes sur un plan plus radical encore et de la cérémonie et du champ sonore de la voix au théâtre, il y aura Marguerite Duras, jusque dans les années 80 : « *Je ne connais aucune parole théâtrale qui égale en puissance celle des officiants de n'importe quelle messe. [...] Dans Bérénice de Gruber qui était presque immobile, j'ai regretté l'amorce des mouvements, ça éloignait la parole. [...] Pourquoi on se ment encore là-dessus ? Bérénice et Titus, ce sont des récitants, le metteur en scène c'est Racine, la salle, c'est l'humanité.* » (Duras, 87, P.14). Mais Marguerite Duras n'a pas à se poser la question d'une sensibilité populaire à ses choix touchant à une prosodie épurée ou un hiératisme des corps. Certes dans la lignée d'un théâtre cherchant à associer médiation artistique et médiation culturelle, il y eut le

théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine. Là aussi la nef - espace d'accueil du public- préparait à une sacralité de la représentation. Mais Ariane Mnouchkine ne semblait pas se poser la question de l'écart entre l'esthétique et le politique menant toujours le spectateur sur un chemin d'affiliation partisane, et supposée progressiste.

Or Jean Vilar affronte les contradictions majeures qui ne feront que s'accroître :

- Contradiction récurrente entre l'artistique et le politique. En 1953, le comité d'organisation du Festival d'Avignon tente de limiter la liberté artistique de ce dernier. Vilar prévient de sa démission qui ne sera pas rendue publique grâce à l'intervention *in extremis* de l'autorité municipale. Si le conflit se règle, le ton de l'échange avec le président du comité n'en reste pas moins sans ambiguïté : « *Le comité d'organisation avait été créé pour donner à ma tentative le soutien le plus large et le moins politique (c'était l'époque du tripartisme, et le maire lui-même était d'extrême-gauche). Mai bientôt s'infiltrèrent dans ce groupement, à côté de personnalités compétentes et dévoués, des hommes qui prétendaient décider si Shakespeare ou Molière étaient bien dignes du Palais de Papes [...]* » (op.cit.P.142). En fait il ne cesse de combattre en faveur de cette entière autonomie. Lors de son second mandat en tant que directeur du T.N.P. ses échanges épistolaires avec André Malraux portent la trace de cette revendication d'indépendance souveraine de l'artiste responsable. En novembre 1966, il s'engage à l'occasion d'une rencontre avec la fédération de la gauche démocrate et socialiste sur le thème du *Plaidoyer pour la liberté du créateur* : « *Il faut avouer que c'est une entreprise fort ingrate que d'avoir à concilier l'ordre social et l'ordre imaginaire du créateur. [...] Il serait passablement surnois de ma part et de la vôtre d'oublier que les rapports du créateur avec l'idéologie marxiste fut aussi un long, difficile et cruel problème. [...] Ce problème de la liberté d'invention nous le résoudrons, vous, ministres et nous créateurs ou serviteurs des créateurs, en faisant une absolue confiance au jugement des grandes assemblées populaires. Peut-être serait-il bon alors de veiller à ce que ne se glisse pas entre vous et nous un idéologue, un organisateur, un administratif qui juge et décide, absout et condamne, au nom de ..., au nom de qui, je vous le demande ?* » (*Le théâtre, service public*, p.518-527). C'est donc également une déclaration de méfiance à l'égard de

toute médiation productrice d'intermédiaires multiples. Et cette préoccupation ne le quittera pas, même après s'être délesté de ses missions même au soir de sa vie, il persévère. Ainsi un dimanche de Mai 1971, en compagnie d'André Malraux, Vilar posa une question qui élégamment resta en suspens : « *Etes-vous prêt [...] à exposer publiquement, l'extrême difficulté, l'impossibilité même de concilier durablement liberté de création et pouvoir politique sous quelque régime politique ce soit ?* » (Jean Vilar, 1975, *Le théâtre, service public*, P. (544).

- Contradiction entre l'ambition sociale et l'ambition esthétique

« *Suresnes me rappelait les vendanges de Suresnes, Suresnes est un joli mot. De jouer dans un théâtre enclos dans une cité que l'on appelle « Cités-jardins », ce n'est pas mal. Cela représentait ce que nous voulions faire : non pas faire de l'éducation populaire, non pas « former le peuple ». Pas du tout. Mais au contraire le divertir, et le divertir par des œuvres qui seraient les plus hautes.* » (Extrait d'une émission radiophonique : *Un homme, une œuvre* : Jean Vilar, 1966). L'affirmation est claire. Vilar ne se situe pas du côté d'un théâtre didactique. Toutefois la notion "d'œuvre haute" visant le rassemblement d'un public non seulement de croyants mais "de mélomanes", sensibles au chant des mots parle bien d'une volonté d'augmenter le savoir, d'éveiller à une conscience approfondie du monde, de ses crises, ses angoisses et ses symboles. Et c'est bien la mission sociale qu'il se donne dans un univers où l'École même élémentaire a pour rôle d'instruire à l'histoire, à la langue, à la littérature française. L'odyssée Malraux/Vilar ne peut d'ailleurs s'appréhender que dans cette confiance en une division du travail entre Instruction publique et Ministère des affaires culturelles. Á l'encontre des idéologies les plus courantes et les plus bourgeoises, Vilar et son équipe ont une vision noble du peuple ; et c'est à cette révélation d'une noblesse ou enfouie ou inexprimée que doit servir la représentation théâtrale. La tentation de "divertir" à moindre frais peut être grande. Et l'on mesure combien l'équilibre à trouver reste toujours magique, toujours incertain, toujours à réinventer. Et sans doute est-ce devant les difficultés d'une telle entreprise sujette à tous les doutes que Vilar confirme dans une note inédite de 1960 : « *Si donc le T.N.P. doit toujours jouer son prestige sur le plan esthétique, il m'est désormais aveuglant, je vous en fais l'aveu sincère, qu'il doit, ayant à choisir entre la qualité esthétique et le rendement social, choisir ce second terrain* » (op.cit.P.234).

Le poème aboli ...

Francis Jeanson théoricien, proche de Jean-Paul Sartre sera le personnage central de la chartre de Villeurbanne ; il va conceptualiser la notion de non-publics qui reste au centre de la problématique d'approche de la médiation culturelle. Le ton est donné : il faut redéfinir les registres de légitimités. Dans cette ambiance houleuse de 1968, il s'agit de prendre en main l'animation socioculturelle, de se placer dans l'optique d'une "désaliénation" des consciences, de circonscrire des tâches, des objectifs orientés vers l'amélioration "citoyenne" de la ville et des relations mutuelles ; il s'agit surtout de créer un domaine d'expertise et son adjuvant : une novlangue adaptée. Médiation artistique et action culturelle seront désormais des actes disjoints puisque le peuple est devenu ce non-public à rééduquer. Ce que Francis Jeanson précise en un livre plus tardif : « *L'action culturelle c'est un travail. C'est un travail qui consiste avant tout à dialoguer avec les gens, il ne s'agit pas de leur amener quelque chose, de leur faire découvrir quelque merveille que ce soit. Il s'agit de les amener à s'interroger eux-mêmes, à interroger les autres et à dialoguer avec eux* » (Jeanson, 1973). Que de bons sentiments professoraux.

Difficile de ne pas entendre cela comme la chape de la didactique s'abattant sur le poème. L'émerveillement n'est plus au programme. Pratique politique et expérience esthétique semblent désormais se tourner le dos. Il est vrai que la définition des non-publics préparait à ce désenchantement puisque ces non-publics désignaient en premier lieu les classes populaires repérées via le strict indicateur de la CPS, perçues sous l'angle et le destin reproduits du handicap socioculturel. Ils désignaient également tout consommateur des divertissements de masse ; ce qui ciblait éventuellement les mêmes populations en insistant sur les plus jeunes, les classes d'âge les plus touchées par le marché standard des modes musicales, cinématographiques et leur relais télévisuels. Enfin ces non-publics c'était aussi cette "avant-garde" du refus des spectacles désignés comme "bourgeois"; les seuls opposants se déclarant "politisés", les seuls dignes d'intérêt sans doute. Aussi face au conflit toujours négociable dans l'entre soi, Francis Jeanson préférait-t-il le concept de "dialectique" à celui de médiation qui ne s'installera vraiment qu'avec la mise en valeur d'un Art lointain ou a-symbolique dit "contemporain", dit "subversif" mais surtout devenu référence officielle de l'État et du marché mondialisé. C'est dans la double négation celle de l'art par rapport à ses héritages et celle de la place du

peuple dans sa création ainsi que dans sa réception que s'ancre l'histoire de la médiation culturelle. Paradoxalement cette dernière qui se présente sous les airs affables du dialogue ouvert et sous le sceau idéologique du consensus possède à y regarder de près tout le tranchant de la plus rude "violence symbolique" pour emprunter, un instant seulement, le vocabulaire cher aux sociologies du Pouvoir et de la Domination.

Mais à la période d'inflation de l'animation socioculturelle succéda dans le spectacle vivant, son inverse : la tyrannie des metteurs en scène se substituant à l'auteur ; la marque de l'interprétation se fit plus haute que celle du poète et l'on vit fleurir beaucoup de pièces programmant un Cid "d'après Corneille", Hernani "d'après Hugo", un Tartuffe "d'après Molière", Phèdre "d'après Racine", un Roi Lear "d'après Shakespeare" etc... pour ne s'en tenir qu'aux grands classiques. Le commentaire, la glose avaient triomphé de la création première au nom d'une mise à jour et mise à mal du langage, de la profusion des inserts multimédia, de l'anachronisme assumé des décors et des costumes. Autant de signes stridents d'un rapprochement avec le présent immédiat qui eurent pour effet contraire de rendre ces tragédies, ces drames, ces vers connus presque inaudibles même auprès des publics les plus faciles à convaincre.

La nécessité d'une médiation externalisée se fit alors plus pressante. Le discours explicatif devait précéder l'œuvre ou la performance s'affichant d'entrée comme inaccessibles. À l'encadrement de l'animateur allait succéder la rhétorique de l'expert pouvant désormais s'étendre des arts plastiques ou visuels aux arts de scène, voire aux arts de rue redéfinis à l'aulne du spectateur-acteur. La question est bien sûr de savoir si ces nouveaux troubles esthétiques, idéologiques, sociaux provoqués par certaines formes artistiques - souvent étiquetés comme fleurons de l'Art Contemporain - furent bien de l'ordre d'une autre symbolisation du monde ou relevaient simplement d'un travail de farouche dé-symbolisation culturelle des sujets, des genres et des corps comme Vilar et les siens l'éprouvèrent dans leur confrontation avec le *Living Theater* lors du dernier festival d'Avignon sous égide vilarienne.

Il n'est pas ici question de trancher aussi rapidement sur une question complexe. On peut simplement constater que l'expérience Vilar s'était engagée de toutes ses forces à repeupler l'Art. À l'opposé ce que le marché mondial et l'État nommèrent Art contemporain allait systématiquement s'efforcer de le dépeupler.

In memoriam

La médiation culturelle se présente toujours sous les traits affables du consensus, du pédagogisme, du dialogue, de la co-construction citoyenne en se parant même - si besoin est- d'une référence de bon ton à la maïeutique. Le retour à Vilar nous montre un autre aspect, celui des violents conflits sociaux et politiques dont elle est le symptôme et l'écran. Il nous montre que l'imposition d'une novlangue n'est pas le chemin de la diffusion artistique mais son envers, que dissoudre le peuple au profit de la seule considération des publics atomisés en publics jeunes, publics empêchés, handicapés ou éloignés ... etc., ne fait qu'éluder la question. Au regard de la toute nouvelle carte électorale issue des départementales de 2015 des contradictions brûlantes émergent déjà au sein des différentes collectivités territoriales, au sujet des politiques culturelles à mener. Au cœur du débat : le populaire. N'est-il pas temps de réinterroger avec bienveillance, de se réapproprié l'exemplarité de ce moment de l'histoire politique et culturelle française dont tout ou presque fut combattu ou effacé ou affadi par les présentations, chroniques ou analyses officielles de la médiation ?

Bibliographie

Serge Chaumier, François Mairesse, *La médiation culturelle*, Armand Colin, Paris, 2013

Firmin Gémier, Théâtre populaire Acte I, textes réunis et présentés par **Catherine Faivre-Zellner**, préface de Jean-Pierre Sarrazac, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006.

Laurent Fleury, *Le T.N.P., une utopie réalisée ?* in « Les peuples de l'art », sous la direction de Joëlle Deniot et Alain Pessin, L'harmattan, Paris, 2006.

Francis Jeanson, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973

Jeanne Laurent, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, Saint-Étienne : CIEREC, 1982, 184 p.

Aurélié Peyrin, *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe l'œil*, La Documentation Française, Paris, 2010.

Jacques Rancière, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris, 1987.

Christian Ruby, *Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art*, éditions du Félin, Paris, 2007.

Jean Vilar, *Le théâtre, service public et autres textes*, Gallimard, Paris 1975.

Document *Jean Vilar par lui-même*, édition Maison Jean Vilar, Avignon, 1991, réédition 2003.

Jean Vilar, *Mémento*, 1952-1955, Gallimard, Paris, 1981

Jean Vilar, *Chronique romanesque*, préface de Claude Roy, Grasset, Paris 1971

Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, édition de l'Arche, Paris 1955, réédition 1999