



Histoire du "théâtre de Bourgogne" 1955-1996

Philippe Poirrier

► **To cite this version:**

Philippe Poirrier. Histoire du "théâtre de Bourgogne" 1955-1996. Pays de Bourgogne, Pays de Bourgogne, 1996. hal-01696333

HAL Id: hal-01696333

<https://hal-univ-bourgogne.archives-ouvertes.fr/hal-01696333>

Submitted on 30 Jan 2018

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.

HISTOIRE DU « THEATRE DE BOURGOGNE »
1955-1996

Philippe Poirrier

Extraits de *PAYS DE BOURGOGNE* :

ACTE PREMIER : SOUS LE SIGNE DE COPEAU
(1955-1960). *PB.* juin 1995. n° 168. p. 1-6.

ACTE II : A LA RECHERCHE D'UNE MAISON DE LA CULTURE
(1961-1971). *PB.* septembre 1995. n° 169. 1-6.

DERNIER ACTE : L'IMPLANTATION DIJONNAISE
(1971-1995). *PB.* mars 1996. n° 171. p. 1-8.

HISTOIRE DU « THEATRE DE BOURGOGNE »

ACTE PREMIER : SOUS LE SIGNE DE COPEAU

(1955-1960)

par Philippe Poirrier

Le Nouveau Théâtre de Bourgogne est aujourd'hui à la veille de tourner une page de son histoire. En janvier 1996, Alain Mergnat et sa troupe quitteront la scène du Parvis Saint-Jean après avoir assuré l'implantation du Centre dramatique national à Dijon.

L'arrivée de Dominique Pitoiset illustre à la fois le rôle joué par « Théâtre en Mai » dans la recomposition du paysage théâtral dijonnais et la prise en compte par les autorités de tutelle de l'émergence d'une nouvelle génération de metteurs en scèneⁱ.

Quarante ans plus tôt, Jacques Fournier installait sa troupe à Pernand-Vergelesses. Ouvrons le rideau sur le premier acte de cette aventure théâtrale.

Fils de la décentralisation

L'implantation d'une troupe en Bourgogne s'inscrit dans une dynamique initiée par l'Etat après la Libération. Pierre Bourdan, éphémère ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres, lance en 1947 avec Jeanne Laurent, chartiste atypique et sous-directrice de la direction des spectacles et de la musique à la Direction des Arts et Lettres, la décentralisation théâtrale.

Cette politique s'inscrit dans le droit fil de la création en mai 1946 du concours des jeunes compagnies qui permettait de mettre en lumière les talents de province sur une scène théâtrale fortement centralisée : en 1945, la capitale offre 52 salles contre seulement 51 pour tout le reste du pays. En juillet 1947, Pierre Bourdan met également sur pied l'aide à la première pièce : *Le Carthaginois* de Plaute mis en scène par Maurice Sarrazin est la pièce lauréate dans la catégorie troupe professionnelle de province.

La politique de décentralisation théâtrale peut également être considérée comme le point de départ de la contractualisation entre l'Etat et les collectivités locales. Mais si on excepte le Centre dramatique de l'Est porté par un syndicat intercommunal, force est de constater que cette décentralisation théâtrale se soucia bien peu d'aller à la rencontre des réalités culturelles régionales.

Elle repose essentiellement sur la volonté centrale d'opérer un certain rééquilibrage au profit de la Province, mais l'Etat reste maître des financements et des nominations des directeurs : aussi, comme le souligne Jean-Pierre Rioux, faut-il bien comprendre que dans un contexte jacobin, cette décentralisation théâtrale n'est envisagée que comme une nationalisation parmi d'autresⁱⁱ. A Rennes, Colmar ou Toulouse, il s'agit bel et bien d'installer des Centres *nationaux* : la rhétorique administrative rend parfaitement compte des intentions ministérielles qui récusent toute éthique ou culture de province. Cependant, cette décentralisation permettait d'échapper à la fois à Paris et à son théâtre commercial vilipendé par quelques minorités éclairées qui se réclamaient du Cartel ou de l'expérience menée dans l'entre-deux-guerres par Jacques Copeau en Bourgogne. La philosophie de ce théâtre qu'il s'agit de replacer au centre de la cité est claire : refus du théâtre marchandise, souci d'aller au

peuple (on parle alors d'un public « populaire »), relecture du répertoire classique, ouverture aux auteurs contemporains.

En septembre 1951, Jeanne Laurent complète ce dispositif en confiant à Jean Vilar — fondateur en 1947 d'un festival en Avignon qui s'impose en 1951 avec un *Cid* qui voit Gérard Philipe incarné Rodrigue — un Théâtre national populaire. Dans le même esprit que celui de la décentralisation théâtrale, Jean Vilar parvient à imposer l'idée d'un théâtre service public : « Dieu merci, il y a encore certaines gens pour qui le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin. C'est à eux que s'adresse d'abord le Théâtre national populaire. Le TNP est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau et l'électricité ». De Molière à Shakespeare et de Brecht à Pichette, l'ensemble du répertoire est proposé à un public à élargir socialement (le TNP travaille avec les comités d'entreprises et les associations issues du courant de l'éducation populaire) et pour qui on efface les limites symboliques : heures tardives, ouvreuses, prix des places excessifs sont remisés au placard des rituels désormais inutiles. Gérard Philipe qui passe des planches au cinéma personnifie alors (et pour la postérité) les interpénétrations de la culture classique et de la culture de masse qui marquent les années cinquante.

En 1952, Jeanne Laurent est démise de ses fonctions à la sous-direction des Spectacles et de la Musique. Jusqu'à l'arrivée de Malraux, l'Etat n'encouragera plus la décentralisation et sa politique consiste à maintenir les centres existants : le Centre dramatique de l'Est (1946), la Comédie de Saint-Etienne (1947), le Grenier de Toulouse (1949), le Centre dramatique de l'Ouest (1949) et la Comédie de Provence (1952).

En Bourgogne, la plupart des villes comprennent le théâtre sous son acception lyrique. Structurée autour des soirées lyriques, la vie culturelle garde de profondes continuités avec celle de l'entre-deux-guerre. Dijon illustre parfaitement cette configuration. Ainsi en 1949, la municipalité du chanoine Kir refuse les offres du Centre dramatique de l'Est. L'argumentaire avancé par Robert Leroy, directeur-concessionnaire du théâtre municipal, confine le théâtre dans une perspective mercantile : « les ouvrages offerts — il s'agit de *Phèdre* de Racine, du *Malade imaginaire* de Molière, de *l'Otage* de Claudel et d'*Un cas de conscience* de R.-J. Chauffard — et les conditions proposées ne permettraient pas de réaliser des recettes suffisantes »ⁱⁱⁱ.

Dès lors, c'est dans le cadre de la programmation de l'Association bourguignonne culturelle, créée en 1945 dans l'esprit de l'éducation populaire, que cette philosophie théâtrale pourra s'exprimer. Au cours de la saison 1950-1951, l'ABC propose trois spectacles du Centre dramatique de l'Est : *Macbeth* de Shakespeare, *Madame Sans-Gêne* de Victor Sardou et *Un homme de Dieu* de Gabriel Marcel. A partir de l'année suivante, le Centre dramatique de l'Est et la Comédie de saint-Etienne s'associent pour offrir une véritable saison théâtrale. Par là-même, l'ABC a contribué à sensibiliser un public habitué aux tournées Herbert et au lyrique. Aussi lors de son assemblée générale de 1954, l'ABC souhaite explicitement la création à Dijon d'un Centre dramatique de Bourgogne.

Ceci-étant, et au-delà du Festival des « Nuits de Bourgogne » lancé avec succès par Michel Parent en 1954, la place est libre pour l'implantation d'une troupe. C'est dans ce contexte que Jacques Fornier s'installe en Bourgogne.

Retour à Pernand-Vergelesses

Après quelques essais parisiens comme comédiens et metteurs en scène, Jacques Fornier, Claire Ifrane, Juliette Brac, François Chaudat et Roland Bertin décident de s'implanter en province. Accueillie par Guillaume Kergoulay près de Quimper, la jeune troupe donne des

représentations pendant l'été 1955. Mais la présence en Bretagne du Centre dramatique de l'Ouest dirigé par Hubert Gignoux rend la poursuite de l'aventure bien problématique.

De retour à Paris, le choix bourguignon est né du hasard. Écoutons le témoignage de Jacques Fornier : « On avait regardé la carte de France pour voir où étaient les centres dramatiques et l'on s'était rendu compte que la région Bourgogne n'était couverte ni par Jean Dasté, ni par la Comédie de l'Est. Donc, ça nous paraissait une région accessible. Nous y sommes allés par des circonstances fortuites, grâce à Marie-Hélène Daste qui gentiment nous a dit : "si vous allez en Bourgogne, je pourrais vous prêter la maison de mon père à Pernand-Vergelesses". Nous ne savions pas où était Pernand, à peine où était Dijon et encore moins où était Beaune. Copeau, ça nous faisait quelque chose. Et on a débarqué un soir, dans la nuit à Pernand où habitaient à l'époque Catherine Dasté et Graeme Allwright »^{iv}.

Le témoignage de Marie-Hélène Daste est quelque peu différent

« Un soir j'ai reçu un coup de téléphone de Catherine ma fille, qui était à Pernand avec son mari Graeme Allwright : "il y a quatre jeunes comédiens qui viennent d'arriver, ils n'ont pas d'argent et ils ne savent pas où aller ; est-ce qu'on peut les loger ici ?" J'ignorais que François Maistre avait un jour parlé à Jacques Fornier de la maison de mon père et qu'il avait promis de nous informer d'une éventuelle venue de quelques comédiens. Il avait tout simplement oublié ; pas eux. J'étais, je dois le dire, un peu dans l'embarras car je ne les connaissais ni d'Eve ni d'Adam, mais je ne pouvais tout de même pas refuser l'hospitalité. J'ai donc demandé à Catherine de les loger au rez-de-chaussée. Ils pouvaient y rester six semaines. Ça leur laisserait le temps de se retourner et de mon côté ça allait me permettre de me faire une idée sur ces jeunes gens. Ils sont demeurés plus d'un an et demi à Pernand ».

Source : *Bleu Nuit*. 1985. n° 9/10. p. 29.

De fait, la référence à Copeau sera fondatrice même si nos jeunes comédiens ignoraient dans une large mesure les fondements de l'aventure des Copiaus menée en Bourgogne d'octobre 1924 à mai 1929. Pour eux, Copeau c'était avant tout la ligne révolutionnaire qui associe morale et esthétisme expérimentée au Vieux-Colombier à partir de 1913.

Le premier spectacle est une conférence Molière destinée à tourner en milieu scolaire. Ce choix répond à la fois à des exigences économiques (le répertoire est commandé par la nécessité de rencontre avec le public scolaire) et à une volonté de recherche théâtrale proche de Jean Vilar (le minimum : un rideau noir, une chaise, un fauteuil). La première représentation est donnée à Pernand le 3 décembre 1955. Soixante-dix huit représentations en 1955-1956 permettent une première inscription de la troupe dans le milieu local. La camionnette citrôen de la compagnie circule dans la campagne bourguignonne : Saint-Romain, Vitteaux, Fontaine-Française, Gevrey-Chambertin, Nuits-Saint-Georges et Bligny sont les premières localités à recevoir le « spectacle théâtral et culturel » comme le proclame l'affiche autour de « Molière, sa vie, son œuvre ». Les contacts seront rapides avec la Fédération des Œuvres Laïques de Côte-d'Or et l'Association bourguignonne culturelle qui organisent les premières tournées.

La découverte émerveillée du théâtre : le témoignage de Michel Pulh

« Nous sommes arrivés au Creusot à la fin septembre 1955. Quatrième moderne au collège de filles, devenu mixte depuis peu. [...] L'année ? 1956 ; sûrement. 17 h30, 18 h. [...] La salle

était emplie d'enfants de mon âge treize, quatorze ; [...] Bouche cousue. Devant, ce rectangle qui s'éclaire. On arrive du fond, on entre et sort par les côtés. "Fond de scène", "cour", "jardin", "coulisse" : plus tard. Quelques objets ; un siège ou deux. Dans leurs costumes et robes de ville sombres, les comédiens font élégants. Prestance des gestes. Le style de la langue en impose lui aussi. Et pourtant on rit des saillies, des virevoltes, des situations. Ce n'est pas une pièce, mais des pièces... Un montage : "Conférence Spectacle sur Molière".

Mon premier spectacle de théâtre. J'en suis sûr. Premier parcours initiatique. Ce que j'aimais réciter Molière en classe. [...] A l'Eden, je n'avais pas retenu le nom de la troupe. Ce jour là j'ai appris à applaudir. Une joie, singulièrement, commune ».

Source : *Bleu Nuit*. 1985. n° 9/10. p. 30.

Les quatre comédiens — Roland Bertin effectue son service national et rejoindra la troupe à son retour d'Algérie — vivent alors en communauté, sans rémunération et font partager au public leur idéal militant. Les répétitions ont lieu dans la grange de Pernand transformée en garage par les vigneron depuis le départ de Copeau. Les comédiens réutilisent le marquage au sol, reproduction dans l'esprit de la scène du Vieux-Colombier, et redécouvrent combien l'art théâtral répond à des exigences spatiales. De même les comédiens jouent le spectacle Molière en costume de ville étant trop démunis pour confectionner des costumes d'époque. L'équilibre financier reste bien fragile. En décembre 1956, le modeste budget de 2316000 francs repose sur un fort engagement personnel : aux 100000 francs de capital apportés par les cinq sociétaires, Jacques Fornier ajoute 259000 francs que doivent compléter les 1401000 francs de recettes et un emprunt de 556000 francs^v.

Sollicitant une aide du Conseil général de la Côte-d'Or, Jacques Fornier énonce en septembre 1957 la philosophie de la compagnie : le but n'est pas de « déconcentrer une organisation parisienne en effectuant des tournées en province mais de créer un centre de diffusion d'art dramatique, permanent, régulier, situé en Bourgogne et autonome de Paris ; d'assurer annuellement dans les localités visités des passages répétés et réguliers »^{vi}. Au dernier trimestre de cette même année, l'Etat accorde une subvention de 1350000 francs bientôt suivi par le Conseil général de Côte-d'Or qui accorde 200000 francs lors de sa séance du 27 novembre 1957.

Arrivée à Beaune

En 1957, la municipalité de Roger Duchet met à la disposition des onze comédiens qui forment la troupe une maison à Beaune. Outre le soutien de la municipalité de Beaune (50000 francs), la compagnie reçoit un peu plus de 2 millions de francs de l'Etat à des titres divers : jeune compagnie, théâtre et enseignement, aide aux tournées.

La saison 1957-1958 connaît un développement significatif : 34 représentations et 6892 spectateurs pour *L'Enfer au paradis* de François Chodat, 29 représentations et 5498 spectateurs pour *Le Légataire universel* de Jean-François Regnard et création des *Deux ogres* de Guillaume Kergoulay. La troupe organise également des stages de deux ou trois jours d'initiation au théâtre pour les scolaires.

La création d'un théâtre d'été à Beaune permet dès 1959 à la fois d'animer la vie culturelle estivale (près de 1325 spectateurs la première année) et d'obtenir une subvention municipale supplémentaire. La compagnie Jacques Fornier reçoit également l'aide d'institutions culturelles locales. Pour la saison 1956-1957 est créé à Dijon avec l'ABC un théâtre d'essai sous la forme d'un théâtre en rond : *Huis-Clos* de Sartre et *Soledad* de C. Aubry sont présentés avec succès au public de la capitale bourguignonne. En 1958, c'est dans le cadre des

cinquième Nuits de Bourgogne qu'est crée *Les Deux Ogres* de Georges Kergoulay. Cette initiative qui consiste à intégrer un auteur dramatique au travail de la troupe est alors original et obtient le soutien ferme de Pierre-Aimé Touchard.

Ce soutien de Pierre-Aimé Touchard, Inspecteur général des spectacles, est capital pour le développement de la troupe et sa reconnaissance par l'Etat. Dans son rapport d'inspection du 24 mars 1958, il confirme les progrès réalisés et propose un « appui aussi grand que possible » pour la compagnie de Jacques Fornier : « l'exemple de Beaune est le plus éclatant que nous connaissons jusqu'ici d'une adoption mutuelle et spontanée entre un pays et une troupe. La petite équipe de Jacques Fornier a conquis d'abord les instituteurs et les professeurs, puis la ville de Dijon par une heureuse présentation de *Huis-Clos*, et finalement les autorités municipales et départementales qui décident d'en faire la troupe de la Région »^{vii}.

La reconnaissance :

La troupe doit encore attendre deux ans pour se voir reconnaître le statut de troupe permanente. Le Théâtre de Bourgogne participe à la relance de la politique de décentralisation théâtrale menée avec la création en 1959 d'un Ministère des Affaires culturelles confié à André Malraux. Les cinq centres dramatiques sont confortés, un sixième est créé en 1960 à Tourcoing sous l'égide d'André Reybaz. C'est Pierre-Aimé Touchard qui suggère de lancer une structure plus légère : les troupes permanentes. Dès 1959, Roger Planchon et son Théâtre de la Cité de Villeurbanne reçoivent ce label. Avec le Théâtre de Bourgogne, cinq autres troupes bénéficient l'année suivante de cette nouvelle politique : la Comédie des Alpes (R. Lesage et B. Floriet) à Grenoble, le Théâtre de Champagne (A. Mairal) à Reims, le Théâtre quotidien de Marseille (M. Fontayne), la Comédie de Nantes (J. Guichard) et La Guilde (G. Rétoré) à Paris. En avril 1961, la Comédie de Bourges animée par Gabriel Bourdet rejoindra ce réseau qui personnalise la volonté ministérielle.

Cette mutation statutaire est essentielle pour le Théâtre de Bourgogne. Elle permet d'obtenir une subvention conséquente, désormais annuelle, de l'Etat : en 1960, douze millions de francs bientôt complétés par six millions pour l'équipement scénique permettent à la troupe d'envisager un nouveau plan de développement : l'enjeu dijonnais se profile déjà à l'horizon. Constituée en coopérative ouvrière, la troupe compte alors douze comédiens et un administrateur. Elle s'engage à monter quatre spectacles nouveaux par an dont un spectacle classique destiné principalement au public scolaire et universitaire. Le bilan de l'année 1960 fait état de 223 représentations de six spectacles dans neuf départements, quatre-vingt sept villes et 45908 spectateurs.

Dans la livraison du 10 août 1961 de *Combat*, le critique Yves Lorelle enregistre la qualité du travail mené sous l'égide de Jacques Fornier : « Dans le pays même de Copeau, là où le fondateur du Vieux-Colombier se retira avec son "tréteau nu" et son entêtement janséniste, cent cinquante Bourguignons vont désormais tous les soirs au théâtre [...] un défi à l'indifférence et une victoire sur l'inculture du "désert français" ».

à suivre

HISTOIRE DU « THEATRE DE BOURGOGNE »

ACTE II : A LA RECHERCHE D'UNE MAISON DE LA CULTURE
(1961-1971)

par Philippe Poirrier

Reconnue troupe permanente de la décentralisation en 1960, la troupe dirigée par Jacques Fornier engage dès lors un ambitieux programme de développement : le plan « Hérisson ». Mais la grande affaire de la décennie demeure l'inscription du Théâtre de Bourgogne dans le projet porté par André Malraux, ministre des Affaires culturelles : les Maisons de la Culture.

Une fois levée l'hypothèse dijonnaise, l'échec de la solution bordelaise engage Jacques Fornier vers la préfiguration de la Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône. Les événements de 1968 vont profondément marquer le Théâtre de Bourgogne et conduire à une grave crise.

Le plan « Hérisson »

Après une première expérience menée à Chalon-sur-Saône en avril 1961 avec les *Fourberies de Scapin*, le Théâtre de Bourgogne envisage de généraliser une nouvelle stratégie d'implantation. Séjourner plusieurs jours consécutifs dans une ville avec la même pièce, telle est la base du « plan Hérisson ». L'objectif est clair : pour dépasser une simple décentralisation géographique, il est nécessaire d'obtenir un élargissement constant de l'audience par la recherche incessante d'un public nouveau. Comme le souligne Guy Foissy, administrateur et dramaturge de la troupe, « le Théâtre de Bourgogne lutte et combat pour arriver à ce but : un théâtre pour tous, un théâtre où chacun, quels que soient sa formation, son instruction, son milieu social, son métier, son salaire, a sa place, un théâtre auquel chacun a droit ».

La saison 1961-1962 illustre cette montée en puissance : début du plan d'implantation, mise en action d'une seconde troupe, création de séances d'initiation à l'art dramatique. L'ouverture d'un bureau à Dijon est également conçu comme l'amorce d'une implantation plus assurée dans la capitale bourguignonne. Le nombre de spectateurs touchés est aussi en nette progression : 47100 en 1958-1959, 67400 en 1960-1961, 91000 en 1960-1962. La création française de *l'Alchimiste* de Ben Jonson, mis en scène par André Steiger, connaît un retentissement national.

Si le succès public et artistique sont au rendez-vous, le Théâtre de Bourgogne termine l'année avec un déficit de plus de 92000 francs. Les subventions assurées à plus de 85 % par l'Etat restent insuffisantes. Fornier se voit obligé de réduire ses ambitions (suppression de la seconde troupe notamment). Une note du ministère (sans doute de Guy Brajot) évoque le problème : « Nous sommes donc en présence d'un garçon qui veut rééditer le chantage Planchon, et ne tient aucun compte de nos recommandations. Il faut bien conserver cela à l'esprit, tout en sachant que les réussites de Fornier sont incontestables, et que la réalisation actuelle de ce qu'il appelle le plan hérisson est un exemple d'audace et d'intelligence. Mais pouvons-nous risquer tout l'avenir de la décentralisation en cédant une fois de plus à un chantage ? Je ne suis pas tellement sûr que dans dix ans Planchon nous justifiera de lui avoir cédé. Ces garçons travaillent dans la démesure et utilisent toutes nos faiblesses ».

La solution imaginée par Jacques Fournier passe par une réorientation de l'avenir de la troupe : l'implantation d'une Maison de la Culture à Dijon.

« Dijon, ville interdite »

Les négociations entre le TB, l'ABC et l'Etat s'engagent à l'automne 1962. Les pourparlers achoppent très vite sur la place que le TB occupera dans la future Maison de la Culture. En février 1963, l'Etat suspend le projet.

De fait, l'échec était prévisible et répond à des philosophies totalement différentes de l'action culturelle. Pour l'ABC, éducation populaire et polyvalence demeurent essentielles. La Maison de la Culture — une première étude a été présentée par l'association dès 1961 — est dès lors conçue essentiellement comme l'équipement qui fait cruellement défaut à l'association.

Pour l'Etat, le dossier maison de la Culture est étroitement lié à l'acceptation par les différentes parties du projet artistique. A partir de 1961, sous l'impulsion de Emile Biasini, le Ministère des Affaires culturelles décide de mener une stratégie de différenciation avec la tradition de l'éducation populaire. Dès lors, les Maisons de la Culture, dirigées par une équipe artistique professionnelle, deviennent les lieux de présentation au public de l'excellence artistique^{viii}. Alors que le Ministère attend la démocratisation du choc artistique censé abolir la distance entre le public et l'œuvre, l'ABC place la démarche personnelle au centre d'un dispositif plus ouvert. « Le but de la culture populaire, telle qu'il la conçoit n'est pas d'ouvrir aux travailleurs certains compartiments dits privilégiés : le théâtre, la lecture ou la musique, mais de leur donner à chaque instant de leur travail ou de leur loisir, ce ferment de curiosité fait de réactions personnelles qui fait de chacun de nous un être intelligent, sensible et indépendant » : cet extrait d'un texte de Raymond Paillet, fondateur de l'ABC, reste tout au long des années 60 la référence de l'association. C'est bel et bien la mise en forme des modalités de la démocratisation culturelle qui sépare le Ministère et l'ABC. Une note du 3 février 1963, de Jean Rouvet, Inspecteur général de l'action culturelle, sans doute destinée à Emile Biasini, conforte notre hypothèse : « Je me permets de vous mettre une fois de plus en garde contre la tentation que nous aurions de considérer l'ABC comme l'embryon d'une Maison de la Culture. Revoyez leurs affiches, leurs catalogues, vous comprendrez ce qui les sépare de notre climat de travail ». De plus, cette négociation se développe au moment même où le Ministère tend à se décharger des associations d'éducation populaire au profit de l'administration de Jeunesse et Sports.

Un élément supplémentaire doit être avancé : dans la procédure de mise en place d'une Maison de la Culture, l'Etat négocie avant tout avec la municipalité qui se voit offrir la parité du financement. Or, il est clair que la municipalité du chanoine Kir ne considère pas le projet comme prioritaire. La ville de Dijon envisage au mieux une Maison de la Culture dont la gestion serait déléguée à l'ABC.

Certains ont avancé des raisons politiques fondées sur les mauvaises relations entre Kir et le Général de Gaulle. L'argument nous paraît peu pertinent. L'Etat ne pouvant s'appuyer, comme dans bien des villes, sur une association relevant d'une conception proche de la sienne préféra sans doute abandonner le projet. Jusqu'en 1968, l'ABC tentera de convaincre la municipalité du chanoine Kir : si le terme de Maison de la Culture reste employé, il s'agit en fait d'un simple Centre culturel. Grâce à l'ABC, le théâtre reste cependant présent à Dijon. Ainsi, par exemple, la programmation de la saison 1964-1965 s'appuie sur des troupes de qualité : la Comédie de l'Est de Hubert Gignoux, la Comédie de Saint Etienne de Jean Dasté, le Théâtre du Cothurne de Lyon de Marcel Maréchal, le Théâtre du Vieux Colombier, l'Athénée-Louis-Jouvet et le Théâtre Hébertot. Le TB s'inscrit dans l'abonnement avec deux

pièces : *La Mandragore* de Machiavel dans une mise en scène de François Maistre et *Turcaret* de Lesage, mis en scène par Jacques Fornier.

Les effets de cet échec seront cependant sensibles pour la vie culturelle dijonnaise : l'absence d'un équipement polyvalent se fera lourdement et longtemps sentir ; l'implantation d'un Centre dramatique dans la capitale bourguignonne sera retardée de plusieurs années. Victoire de l'ABC sur le TB, telle sera l'hypothèse avancée par Michel Humbert dans le chapitre « Dijon, ville interdite » d'un rapport commandité par le Ministère en 1971.

Le rêve bordelais

Malgré l'échec de l'implantation dijonnaise, Jacques Fornier n'exclut pas de conduire la direction d'une Maison de la Culture. Début janvier 1965, en présence de Emile Biasini, Jacques Fornier rencontre le maire de Bordeaux Jacques Chaban-Delmas. L'idée de créer un Centre dramatique national à Bordeaux — une « para-maison de la culture » écrit Fornier — voit le jour. Le projet est ambitieux : fort d'un budget équivalent à celui du TNP, le futur centre sera à la fois un centre de création artistique, un centre d'action culturelle locale et un centre de rayonnement artistique régional, national et international. L'appui du maire de Bordeaux semble certain mais les réticences locales empêcheront cette importante opération d'aboutir.

La négociation montre cependant que Jacques Fornier estimait l'heure venue de disposer d'un établissement d'envergure et que l'implantation bourguignonne passait après le projet artistique.

Et pourtant, à cette date, le projet d'un Maison de la Culture à Chalon-sur-Saône est déjà bien engagé.

Préfiguration : « MC 70 »

La troupe mène, dès 1964, un travail en profondeur à Chalon-sur-Saône. Comme à Beaune, le TB organise, sur les bords de Saône, un Théâtre quotidien d'été avec quatre pièces et du cabaret (Jean Arnulf, Barbara, Marie Laforêt, Bobby Lapointe, Paul Préboist...). Sous l'égide de l'Office municipal de la culture de la ville, en association avec l'ABC, le TB propose même une saison complète conçue comme une véritable « pré-activité » de la Maison de la Culture. En 1965, le second festival de Chalon présente *Huis Clos* de Sartre et *Les Rustres* de Goldoni et voit surtout la création en France de *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Gombrowicz. La mise en scène confirme un nouveau talent : Jorge Lavelli. Reprise à Paris sur la scène de l'Odéon-Théâtre de France, dirigé par Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault, la pièce est l'un des succès de l'automne. Dans les colonnes de *France-Observateur*, Robert Abirached évoque le « chef-d'œuvre » : « j'enrage, oui, j'enrage, à la pensée que les Parisiens n'auront pu voir ce spectacle qu'à la sauvette, pour une dizaine de représentations ». Le TB présente également trois pièces lors de la IVe Biennale de Paris. Les critiques saluent de nouveau le travail de Jorge Lavelli pour la création du *Cosmonaute agricole* de René de Obaldia. Le critique Guy Dumur pointe l'émergence d'un nouveau comédien : « ce que j'en ai surtout retenu, hors la confirmation de metteur en scène de Lavelli, c'est la présence de Roland Bertin, un nouveau Raymond Devos ». En décembre 1965, la tournée de *Huis Clos* en Bourgogne permet une première collaboration avec Francis Jeanson, un proche de Jean-Paul Sartre.

La saison 1965-1966 accentue l'implantation chalonnaise et permet au TB d'organiser un abonnement à Autun. En 1967, Francis Jeanson rejoint l'équipe au titre de l'action culturelle.

L'année suivante, le TB consacre la majeure partie de ses activités à une action culturelle en profondeur dans la région chalonnaise. Une seconde troupe est montée pour cette « Campagne des 40 bornes ». Après le public urbain, il s'agit de sensibiliser, en octobre-décembre 1967, le public des communes rurales des environs de Chalon. Sketches, présentation d'une pièce et débat avec le public structurent ces 25 rencontres menées en 57 jours. En décembre, un organisme de concertation « MC 70 » est formé à Chalon. Il s'agit de créer les conditions permettant à la future Maison de la Culture de fonctionner dès 1970. Une commission extra-municipale et quatre sous-commissions sont constituées à cet effet. Des locaux (le « Studio 70 »), récemment acquis par la municipalité, permettent d'envisager, pour l'automne 1968, l'ouverture d'un centre culturel provisoire.

1968 : « Noce chez les petits bourgeois »

Les événements de mai 1968 constituent un tournant d'importance pour le théâtre en France. Alors qu'il vient enfin d'accéder au statut de Centre dramatique national, le Théâtre de Bourgogne manque d'être emporté par la tourmente : pendant que Francis Jeanson joue un rôle moteur au Comité permanent des Directeurs de Théâtre populaire et de Maison de la Culture qui se tient à Villeurbanne du 21 mai au 12 juin, en rédigeant notamment le texte fondateur qui place le « non-public » au premier plan, les comédiens du centre montent des happening à Beaune et à Chalon et participent à la contestation ambiante.

Dans le climat politique du moment, la mise en scène de Jean-Pierre Vincent, associé au dramaturge Jean Jourdeuil, de *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht va jouer un rôle de catalyseur. Comme pour Jorge Lavelli quelques années plus tôt, Jacques Fornier offre au jeune metteur en scène, issu du théâtre universitaire comme Patrice Chéreau avec qui il a débuté au Lycée Louis-le-Grand, la possibilité de monter sa première pièce. La réception de la pièce, critique explicite d'une bourgeoisie bien contemporaine, par les élus de Saône-et-Loire donne lieu à de violents débats. Malgré le soutien du maire de Chalon, le Conseil général de Saône-et-Loire supprime sa subvention. Dans un climat fortement politisé, la crise conduit à la séparation du Théâtre de Bourgogne de la cellule action culturelle de la future Maison de la Culture.

En janvier 1969, alors que le Théâtre de Bourgogne s'envole pour une tournée de trois mois aux Etats-Unis et au Canada, la division devient effective. Francis Jeanson reste aux commandes du « studio 70 » qui se métamorphosera, non sans turbulences, en Maison de la Culture (la MACU) en novembre 1971.

68 a-t-il accéléré une séparation programmée ? Les témoignages des acteurs ne sont pas forcément contradictoires. En 1993, Francis Jeanson estimera que, même s'il n'en avait pas lui-même conscience, Jacques Fornier, en faisant appel à lui, avait, dès 1967, l'intention de lui céder la direction de la future maison de la culture^x. Pour les trente ans du TB, Jacques Fornier souligne également le rôle joué par *La Noce chez les petits bourgeois* : « Et puis cela a permis au Théâtre de Bourgogne de se désembourber de la Maison de la Culture de Chalon. Puisqu'avant, tout était lié, et que nous n'étions pas préparés à cet amalgame. Je pense que pour le Théâtre de Bourgogne cela a été bénéfique »^x.

La séparation suscite cependant de lourdes répercussions financières pour le jeune Centre dramatique : la perte de la ligne budgétaire « action culturelle » prive le Théâtre de Bourgogne de près de 50 % de son budget. Il semble même que Malraux ait pensé un temps dissoudre la troupe. Replié sur Beaune, Jacques Fornier engage une nouvelle réflexion, base possible d'un nouveau départ : le « Plan Bourgogne. 1970-1973 ». Conforté par le succès, critique et public, de *La Noce* (114 représentations et plus de 82000 spectateurs), Jacques Fornier envisage, au-delà d'une animation-crédation à partir de la région beaunoise

essentiellement, de lancer deux nouveaux axes : la recherche et la formation. Pour la saison 1969-1970, le tiers des représentations (68 sur 209) a lieu en Côte-d'Or.

Aussi en 1971, alors que Jacques Fornier quitte le Théâtre de Bourgogne, pour prendre la direction du Théâtre national de Strasbourg, le paysage culturel régional a beaucoup évolué. Si tous les domaines sont touchés, le théâtre l'est particulièrement : Chalon-sur-Saône dispose d'une Maison de la Culture, la préfiguration est bien avancée à Nevers, Gérard Guillot mène une action culturelle de qualité à Mâcon, la Maison des Arts et Loisirs est ouverte au Creusot depuis 1967. La troupe d'André Mairal vient d'être accueillie, en 1970, par la ville de Besançon. A Dijon, le Grenier de Bourgogne, troupe universitaire, commence à s'affirmer et à remettre en cause le monopole de l'ABC. A Lons-le-Saulnier, André Bénichou lance, à partir de 1967, le Théâtre Populaire Jurassien. Si le Théâtre de Bourgogne a contribué à façonner ce paysage, la concurrence est désormais plus vive et la question d'un équipement propre à la compagnie n'est pas résolue.

Le nouveau directeur, Michel Humbert, remarqué à Rouen avec la jeune compagnie du Théâtre du Robec, ouvre une nouvelle page de l'histoire du Théâtre de Bourgogne. Dijon pointe à l'horizon.

à suivre

DERNIER ACTE : L'IMPLANTATION DIJONNAISE (1971-1995). *PB.* mars 1996. n° 171. p. 1-8.

En 1971, avec le départ de son fondateur Jacques Fornier, le Théâtre de Bourgogne tourne une page de son histoire. Fragilisée par les suites de mai 1968, la troupe demeure à la recherche d'un lieu d'implantation.

Il faudra encore près d'une décennie pour que le Centre dramatique national, désormais « Nouveau Théâtre de Bourgogne », trouve ses assises au sein de la capitale bourguignonne. Sans bruit, Alain Mergnat réussira ce pari : installer à demeure une troupe professionnelle de qualité.

Le début des années quatre-vingt dix enregistre une nouvelle mutation d'envergure. Le festival « Théâtre en Mai », porté par François le Pillouer, suscite une recomposition de la scène théâtrale dijonnaise. L'arrivée de Dominique Pitoiset et la création du Théâtre National Dijon Bourgogne matérialisent un nouvel état des lieux.

A l'assaut du Parvis

L'absence d'une implantation du Théâtre de Bourgogne à Dijon a profondément marqué le paysage théâtral de la capitale bourguignonne. Surtout, elle a conduit la municipalité de Dijon à bien peu s'engager dans ce domaine : le maintien du festival des Nuits de Bourgogne et le soutien, compté, à quelques compagnies suffisent à caractériser cette politique marquée du sceau de la modestie de la Libération à la fin des années soixante.

La situation allait profondément évoluer à la suite de la nomination de Michel Humbert à la direction du Théâtre de Bourgogne. Très rapidement, le nouveau responsable de la troupe prend la mesure du problème. Dans un rapport commandité par la Direction du Théâtre, des Maisons de la Culture et des Lettres du Ministère de la Culture, Michel Humbert définit les orientations qu'il envisage de mettre en œuvre pour relancer la troupe. Si les actions à mener en concertation avec les établissements d'action culturelle de Chalon-sur-Saône et du Creusot demeurent d'actualité, Dijon — « la région logique » écrit Michel Humbert — est au centre de la démonstration. La conclusion du rapport est claire : il faut un équipement à Dijon et mener dans cette ville une « politique d'implantation progressive ».

A cette date, Michel Humbert est déjà en négociation avec la nouvelle municipalité de Dijon. Pourtant, dans un premier temps, Michel Humbert n'abandonne pas l'idée d'une implantation à Chalon-sur-Saône. De même, à l'image des démarches entreprises avec Jacques Fornier, il recherche, avec la municipalité de Beaune, plusieurs possibilités d'installation : aménager une ancienne caserne, racheter un ancien cinéma qui serait géré en co-gestion avec l'Office municipal de la culture. Les édiles beunois ne souhaitent pas engager les frais nécessaires à l'édification d'une salle culturelle polyvalente et ces tentatives avortent. La recherche d'un lieu devient un impératif. Dès 1972, le Théâtre de Bourgogne envisage de quitter Beaune et de s'installer au château de Gilly-les-Cîteaux.

Mais dans l'attente de ce lieu, un premier travail de sensibilisation s'engage auprès du public scolaire et universitaire. Dans ce cadre, la ville de Dijon accueille de nouveau le Centre dramatique. En décembre 1971, le Centre de Rencontres International reçoit la troupe pour

deux représentations de *Britannicus* de Racine dans une mise en scène de Michel Humbert. L'expérience est reconduite en janvier 1972, dans la salle du Cercle laïque mais devant bien peu de public : respectivement 42 et 82 spectateurs les 26 et 27 janvier. Ce résultat fort modeste permit cependant une prise de conscience de Michel Grivelet, adjoint aux affaires culturelles de la nouvelle municipalité de Dijon^{xi}. Dans le même temps, les lycées Montchapet, du Castel et Carnot, les collèges du Parc et du Drapeau accueillent le spectacle *Racine en Etoile*, travail sur *Andromaque* proposé par Alain Mergnat. Bien reçue par la presse nationale — la critique du *Monde* Colette Godard salue cette initiative — et locale, cette animation en milieu scolaire montre également le chemin à parcourir : une enquête menée par le Théâtre de Bourgogne, en mai-juin 1971, indique que 80 % des élèves se représentent le théâtre comme *Au théâtre ce soir*, émission proposée par Pierre Sabbagh et Jean Valmy, à partir de 1966, sur les antennes de la première chaîne de la télévision nationale. Aussi, au moment où bien des troupes de la décentralisation abandonnent l'impératif du public au profit de la création, le Théâtre de Bourgogne démontre que le combat n'est pas gagné. Cette enquête confirme également le poids désormais grandissant d'un média que bien peu de créateurs avaient intégrés à leur stratégie : la télévision. Par le public touché, celle-ci a somme toute un impact sans commune mesure sur les représentations et la diffusion des modèles culturels. De nouveau présent dans la capitale bourguignonne, le Théâtre de Bourgogne allait tenter une implantation mieux assurée.

Le plan conçu par Michel Humbert et un certain soupçon de hasard expliquent la réussite pourtant incertaine de l'entreprise. Dans un premier temps, la ville de Dijon confie à Michel Humbert l'animation du nouveau Centre d'art et de loisirs de la Fontaine-d'Ouche. L'ambition première n'est pas de faire de cette structure une simple salle de quartier mais de concevoir une programmation susceptible d'attirer le public de toute l'agglomération dijonnaise. Pour la saison 1973-1974, le Théâtre de Bourgogne offre ainsi une programmation diversifiée qui associe quatorze représentations théâtrales (*Le Paysan parvenu* de Marivaux, dans une mise en scène d'Alain Mergnat, et *En attendant Godot* de Becket, dans une mise en scène de Michel Humbert), une soirée de mime, trois soirées avec le comédien Rufus, sept matinées de théâtre pour enfants, une matinée de marionnettes et plus d'une vingtaine de séances de cinéma. Cet essai permet au Théâtre de Bourgogne de s'inscrire plus durablement dans la vie culturelle locale. De plus, le public a la possibilité, pour la première fois depuis de longues années, d'assister à des spectacles montés par le CDN plusieurs soirées de suite : 2100 spectateurs pour les six représentations de *En attendant Godot* et 200 spectateurs (seulement) pour les quatre représentations du *Paysan parvenu*.

Surtout, un autre lieu se trouve disponible : en juin 1973, les autorités religieuses rendent à la ville l'ancienne église Saint-Jean. Lors de l'Estivade 1974, le Théâtre de Bourgogne propose *Le Roi Lear*, mis en scène par Michel Humbert, dans le cadre de l'église. L'expérience est un succès et permet d'envisager, au prix de quelques aménagements, l'édification d'une salle dans un cadre de qualité qui serait mise à disposition du Théâtre de Bourgogne. La réussite du *Roi Lear* est incontestablement un moment charnière pour l'installation du Centre dramatique à Dijon.

L'accord enthousiaste du maire et le soutien ferme de Michel Grivelet engagent de fait l'avenir de l'implantation dijonnaise. Dès la saison suivante, le Théâtre de Bourgogne propose une programmation annuelle et lance une carte de spectateur actif qui recueille les suffrages de plus de 1000 personnes. Le succès est rapide et témoigne de l'existence d'une certaine demande, d'un public que Michel Humbert souhaite élargir dans une philosophie qui se réfère explicitement à la démarche menée, dans les années cinquante, par Jean Vilar. A l'automne 1974, Michel Humbert déclare au *Bien Public* : « C'est même un événement, car le TB a rêvé longtemps d'un lieu fixe à Dijon. La capitale, ville universitaire, est un lieu idéal pour partir à

la conquête d'un public. Faire à Dijon ce que Jean Vilar a fait (collectivités, individus, entreprises) au TNP, il y a quelques années ».

Cette installation dans un lieu de culte, récemment désaffecté, n'est cependant pas des plus faciles et soulève de fortes objections de la part de certains Dijonnais. Le soutien de la ville — au-delà de sa prudence habituelle — dut compter sur ce paramètre. Conçue comme provisoire dans l'attente de la grande salle de l'auditorium, prévue dans le projet du nouveau conservatoire, l'installation dans l'ancienne Eglise Saint-Jean allait perdurer.

La charte culturelle de 1975 permet à l'Etat une contractualisation qui garantit une participation financière de la ville de Dijon à hauteur de 200 000 francs en 1975, portée à 500 000 francs pour l'exercice suivant. Pour les années 1977 et 1978, l'Etat s'engage à augmenter de 25 % par an sa participation alors même que la ville stabilise son soutien. La négociation est très favorable à la municipalité de Dijon et confirme que l'implantation progressive du Centre Dramatique National se présente comme une demande de l'Etat, contrepartie peut-être du financement, jugé très élevé par les services du ministère, du Conservatoire.

La structure du financement montre que le CDN reste bien une affaire qui relève essentiellement de la politique du Ministère de la Culture. Jusqu'au milieu de la décennie quatre-vingts, la ville de Dijon bénéficie de la présence d'une troupe professionnelle à moindre frais. L'implantation définitive à Dijon en 1980 est certes essentielle pour le paysage théâtral local : mais dans ce cas, les conséquences artistiques priment dans un premier temps sur la recomposition budgétaire.

L'implication des autres collectivités locales, envisagée dans la charte culturelle, est longue à se dessiner. L'explication est à rechercher dans la partition qui affecte le Centre Dramatique National en 1978-1979. Michel Humbert, à la recherche d'une base pour continuer de rayonner en Bourgogne, s'installe au château de Gilly-les-Cîteaux : il persuade le Conseil général de la Côte d'Or de se rendre propriétaire des lieux, d'en entreprendre la restauration et d'y construire une salle de spectacles. Le TB installe alors son siège social à Gilly, et Alain Mergnat en devient directeur-adjoint, chargé de la présence de la troupe à Dijon. Mais, faute de moyens, la double programmation tourne assez vite court. Michel Humbert propose, en juillet 1979, à Jean-Philippe Lecat — le Ministre de la Culture est ici dans sa circonscription électorale — de mettre en place une entité culturelle distincte : un centre de création et d'animation rurale qui lui permettrait de pratiquer une décentralisation rurale à laquelle — position atypique chez les metteurs en scène, directeurs de CDN, depuis 1968 — il reste très attaché.

« Le Nouveau Théâtre de Bourgogne »

Début 1980, Michel Humbert obtient son autonomie et Alain Mergnat est nommé directeur du Nouveau Théâtre de Bourgogne, désormais implanté dans la capitale régionale. Vingt ans après l'échec de l'implantation souhaitée par Jacques Fornier, l'objectif dijonnais est enfin atteint.

L'implication financière de la ville de Dijon est donc lente. Jusqu'en 1983, la question de la construction du Conservatoire national de Région nécessite un effort budgétaire conséquent et a sans doute orienté une grande part de la marge du budget municipal vers cet objectif considéré comme prioritaire. Au début des années quatre-vingts, un projet de rénovation du Parvis-Saint-Jean, initiative soutenue par la Région, échoue sans doute pour cette raison. Au moment où plusieurs Centres dramatiques reçoivent des équipements adaptés — Montpellier (1982), Saint-Etienne (1980) — le Nouveau Théâtre de Bourgogne reste l'un des plus mal logés. Le programme vise à aménager une salle de 600 places et des annexes à l'intérieur de l'Eglise Saint-Jean, sans toucher à l'extérieur de l'édifice. Le coût des travaux est alors évalué à

plus de 17 millions de francs. En janvier 1983, à l'aube d'une année ponctuée d'élections municipales, Alain Mergnat souhaite, dans les colonnes de *La Bourgogne Républicaine*, la réalisation d'une « Maison du Théâtre » qui fait défaut pour développer dans de bonnes conditions un théâtre professionnel.

La véritable appropriation du lieu par la municipalité de Robert Pougade se réalise dans la seconde moitié des années quatre-vingt. Une première tranche de travaux, d'un coût total de 3 230 500 francs, s'ouvre en 1985 pour s'achever deux ans plus tard. Comme le souligne son directeur, la salle rénovée de Saint-Jean « vous offrira ce bonheur neuf de vous convier à des représentations théâtrales qui ne prendront plus jamais l'allure de cette pénitence que l'inconfort des sièges, les rigueurs du climat et les pannes de lumière occasionnaient ». L'attente de l'opportunité financière et la prudence politique de la ville avaient conjugué leurs effets pour retarder des travaux jugés indispensables pour permettre le développement du Centre Dramatique National.

D'importants aménagements sont réalisés lors du mandat municipal suivant : de 1989 à 1994, plus de 22 millions sont consacrés à la réhabilitation de l'édifice, dont plus de 12 millions à la charge de la ville, soit près de 57 % du total. L'Etat et les autres collectivités territoriales complètent le financement : 5,71 millions de l'Etat, 2,7 millions de la Région et 1,14 millions du Département. Un nouvel équipement scénique et une machinerie plus moderne permettent désormais d'accueillir des spectacles plus lourds et surtout plus nombreux.

L'implication est aussi symbolique : pour la première fois, en avril 1987, *Dijon notre ville* consacre sa couverture à la présentation d'un spectacle du Centre Dramatique National. Pour la première fois également, Robert Pougade donne un éditorial à *Bleu Nuit*, le magazine du Nouveau Théâtre de Bourgogne.

Au plan artistique, les créations du Nouveau Théâtre de Bourgogne concilient auteurs modernes et classiques. Sur ces quinze années de direction, Alain Mergnat accorde de plus en plus de place à la relecture des classiques et comble de la sorte un public conquis. Dès novembre 1980, Josanne Rousseau dénonce dans *Révolution*, à propos d'un spectacle tiré de *La Fontaine*, ce glissement déjà perceptible :

« Mergnat, qui s'est longtemps attaché à l'écriture contemporaine (Wenzel, Deutsch, Tahar Ben Jelloun) semble parasité dans son travail par des préoccupations gestionnaires. Et le souvenir angoissant de quelques "remerciés" de la décentralisation : Bayen, Gironès. Mais la solution n'est sans doute pas dans l'autocensure et un éclectisme de bon aloi [...]. »

Les trois créations du Nouveau Théâtre de Bourgogne qui rencontrent le plus de succès appartiennent à ce répertoire : *Le Tartuffe* (9112 spectateurs et 29 représentations en 1992-1994), *Le Misanthrope* (7263 spectateurs et 24 représentations en 1989-1990 dans une mise en scène de Dominique Pitoiset) et *Le Malade Imaginaire* (8890 spectateurs et 30 représentations en 1986-1990).

Alain Mergnat conduit cependant une étroite collaboration avec quelques auteurs contemporains : Michel Azama (*Croisades* en 1989-1990 et *Aztèques* en 1991-1992), Guy Foissy (*L'Escargot* en 1980-1982, *La ronde de sécurité* en 1986-1987, *Le roi de haut en bas* en 1986-1987) ou encore Jacques Lacarrière (*Vu du siècle* en 1990-1991). Sa rencontre intellectuelle avec Brecht ponctue son parcours dijonnais : *BB la tendresse* en 1984-1984 et *Le Bal à Bilbao* en 1994-1995. Au plan esthétique, le « Théâtre musical » de Alain Mergnat bénéficie d'une collaboration, non démentie sur l'ensemble de son mandat directorial, avec le musicien Jean-Marie Sénia et le décorateur Jean-Vincent Lombard.

L'évaluation artistique du travail mené par Alain Mergnat n'est pas toujours facile à mener. A une presse locale souvent favorable, il faudrait pouvoir opposer une critique extérieure. Quelques spectacles sont cependant favorablement accueillis par une critique parisienne qui se déplace avec difficulté en province. En 1983, par exemple, la reprise de *La Ronde* de Arthur Schnitzler, pièce non jouée en France depuis 1932, divise la critique nationale. Création et succès dijonnais de l'année 1984, salué par la critique, *Les Tourlourous*, spectacle musical de Jean-Marie Senia, enregistre une véritable reconnaissance publique lors de sa reprise, en janvier 1986, au Théâtre de l'Est parisien. En 1984, en prologue à l'année Victor Hugo, la création de *Ruy Blas* connaît une critique presque unanime.

A l'aube des années quatre-vingt dix, le Nouveau Théâtre de Bourgogne est sans doute le dernier Centre Dramatique National à continuer de fonctionner avec une troupe permanente. Cette spécificité offre aussi aux comédiens la possibilité de se lancer dans la mise en scène : Brigitte Pillot, José Drevon, Elisabeth Barbazin ou encore Solange Oswald avec notamment *La Locandiera* de Goldoni (1990-1991) et *Les Troyennes* de Sartre (1988-1989) complètent le travail mené par Alain Mergnat. A partir de 1991, « Impression d'acteur » ouvre un espace de création aux comédiens du CDN. Ces créations participent également au renouvellement culturel que connaît la ville depuis 1989, en offrant des spectacles dans des lieux susceptibles de recevoir un autre public : Le Consortium pour *Yes, peut-être* d'après Duras par Barbazin et Drevon ; le FRAC Bourgogne pour *Premier Amour* de Beckett par Noël Jovignot et la Bibliothèque municipale pour *Madame de Sade* de Mishima par Barbazin et Drevon.

En quinze saisons, c'est plus de soixante-cinq compagnies invitées qui jouèrent sur les planches du Parvis-Saint-Jean. Si le réseau de la décentralisation est représenté avec cent onze représentations — neuf CDN : Angers (une fois), Aubervilliers (une fois), Besançon (trois fois), Caen (quatre fois), du Nord (une fois), Montpellier (deux fois), Nancy (une fois), Saint-Etienne (deux fois), Toulouse (quatre fois) ; et deux CDR : La Courneuve (une fois) et Tours (une fois) —, ce sont surtout les jeunes compagnies qui animent la vie culturelle dijonnaise. L'impact du Théâtre du Parvis-Saint-Jean se mesure à cette aune là aussi : une offre théâtrale de qualité qui permet au public dijonnais (et au-delà) de bénéficier de spectacles variés. Sans pour autant estomper totalement les Tournées Karsenty qui subsistent en conservant un public fidèle, la présence du CDN a concrétisé une alternative qui a bousculé la vie culturelle locale.

En proposant plus de quatre-vingts représentations par an — 1287 en quinze ans soit en moyenne 86 par saison —, le Nouveau Théâtre de Bourgogne est devenu, à Dijon, le lieu par excellence de la diffusion théâtrale. Avec plus de 233852 spectateurs, soit en moyenne 15590 par saison, la scène du Parvis-Saint-Jean s'est imposée progressivement chez les amateurs de théâtre, ce que montrent à la fois l'évolution du nombre de spectateurs et celui du nombre des abonnés.

La présence d'ateliers de formation, spécificité du Centre dramatique de Bourgogne au même titre que ceux d'Angers et de Caen, depuis 1981 permet au Nouveau Théâtre de Bourgogne de jouer un rôle moteur sur la scène théâtrale régionale. Sa présence à Dijon a marqué le tissu amateur et a suscité indirectement l'émergence de troupes professionnelles : par exemple, le Théâtre de l'Index et le Théâtre de l'Espoir. La scène du Parvis accueille également à six reprises le Théâtre du Graffiti et à deux reprises le Grenier de Bourgogne. De même, Dominique Pitoiset, acteur dans *Le roi Lear* (1989), formateur au sein des ateliers, peut grâce à Alain Mergnat monter *le Misanthrope* en 1990.

Le Nouveau Théâtre de Bourgogne a, de la sorte, permis de rééquilibrer la géographie des établissements culturels en Bourgogne. Avant 1980, Dijon reste à l'écart d'un mouvement d'aménagement culturel du territoire qui avait, somme toute, convenablement irrigué le reste de la région : les maisons de la culture à Chalon-sur-Saône (1971, municipalisée en 1983 sous le label « Espace des Arts ») et à Nevers (1972, suppression en 1991), LARC (premier CAC

ouvert en 1968, Scène nationale depuis 1991) au Creusot et Saônora-Scène nationale (créée en 1985 à la suite de la dissolution du CAC) à Mâcon ou encore l'Espace Besançon-Planoise (scène nationale depuis 1990) qui complète le Centre dramatique de Franche-Comté fondé par André Mairal en 1970. Pour l'historien du culturel, qui place la réception par le public au centre de ses interrogations, l'essentiel est bien dans la pérennité de cette offre de qualité.

Epilogue : de « Théâtre en Mai » au TNDB

Institution phare de la vie culturelle locale, le Nouveau Théâtre de Bourgogne co-produit aussi, au tournant des années quatre-vingt et quatre-vingt dix, les deux événements qui vont bouleverser la donne théâtrale locale : les festivals « Nouvelles Scènes » puis « Théâtre en Mai ».

La dynamique portée par l'initiative de François le Pillouer qui sut offrir des tréteaux et un lieu de recontres à toute une génération de jeunes metteurs en scène (Braunschweig, Nordey, Tanguy, Pitoiset...), confortée par le rapprochement avec une Association Bourguignonne Culturelle rénovée, suscite alors une véritable recomposition du paysage théâtral local.

En avril 1994, le Ministère de la Culture annonce la nomination de Dominique Pitoiset à la tête du CDN, nomination effective au 1er janvier 1996. Ce choix se situe à la confluence de deux problématiques : elle couronne l'émergence d'un jeune metteur en scène, travaillant en région, dont les mises en scène ont acquis une notoriété nationale auprès des critiques et des professionnels. Elle confirme également la volonté des tutelles — l'Etat comme la municipalité de Dijon — de lui conférer un établissement d'envergure à Dijon. Les modalités de cette nomination montrent aussi combien le poids du politique peut être sensible et concourir à modifier bien des trajectoires artistiques : l'intervention du maire de Dijon s'avère déterminante^{xii}.

Bénéficiant du label « Théâtre national de région » et d'un budget à la hauteur de ses ambitions, le nouveau directeur engage un pari audacieux : créer à Dijon « un pôle d'excellence théâtral de niveau européen ».

ⁱ. François Le Pillouer, fondateur de « Théâtre en mai » en 1990, est nommé directeur du Théâtre national de Bretagne.

ⁱⁱ. J.-P. RIOUX. Le théâtre national de la décentralisation (1945-1952) dans R. ABIRACHED. (dir.). *La décentralisation théâtrale. 1. Le Premier Age 1945-1958*. Paris : Actes Sud, 1992. p. 55-67.

ⁱⁱⁱ. Archives municipales de Dijon (SG 145/6) : lettre de R. Leroy à Kir, le 3 décembre 1949.

^{iv}. J. FORNIER. Mémoires du théâtre. *Bleu Nuit*. 1985. n° 9/10. p. 12.

^v. Il s'agit bien évidemment d'« anciens francs » ; rappelons que un « nouveau franc » = 100 « anciens francs » ; entrée en vigueur le 1er janvier 1959, cette réforme mettra bien du temps à entrer dans le langage usuel.

^{vi}. ADCO (W 18003) : Rapport de Jacques Fornier, 25 septembre 1957.

^{vii}. Archives nationales. Centre de Fontainebleau (870 599/0004)

^{viii}. Pour une présentation de la philosophie choisie par Malraux : P. URFALINO. La philosophie de l'Etat esthétique. *Politix*. 1993. n° 24. p. 20-35.

^{ix}. F. JEANSON. La réunion de Villeurbanne dans Robert ABIRACHED. (dir.). *La décentralisation théâtrale. 3. 1968, le tournant*. Paris : Actes Sud-Papiers, 1994. p. 87-94

^x. J. FORNIER. Mémoires du théâtre. *Bleu Nuit*. 1985. n° 9/10. p. 18.

^{xi}. En février 1972, Michel Grivelet déclare : « Tout ce qui se fait à Dijon depuis quelques temps est fort intéressant et vous [Michel Huvet] n'ignorez pas combien je suis friand de spectacle théâtral. Et je vous avoue que je me suis senti fort malheureux en constatant que Michel Humbert a été obligé de jouer « Britannicus » au Cercle Laïque. J'ai d'ailleurs vu cet excellent travail et me suis dit qu'il fallait donner à cette troupe des moyens nouveaux ». (*Le Bien Public*. 2 février 1972).

^{xii}. Sur cette question, je me permets de renvoyer à P. POIRRIER. *Municipalité et culture au XXe siècle. L'intervention de la municipalité de Dijon dans les domaines artistiques et culturels. (1919-1995)*. Université de Bourgogne : Thèse d'Histoire, 1995. 1016 p.