

Décors parisiens dans Au théâtre ce soir : rituel et stéréotypes

Pascale Goetschel

DANS **SOCIÉTÉS & REPRÉSENTATIONS** 2004/1 n° 17 , PAGES 247 À 272
ÉDITIONS **ÉDITIONS DE LA SORBONNE**

ISSN 1262-2966

DOI 10.3917/sr.017.0247

Date de mise en ligne : 01/12/2008

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-247?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la Sorbonne.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)



DÉCORS PARISIENS DANS *AU THÉÂTRE CE SOIR* :

RITUEL ET STÉRÉOTYPES

par Pascale Goetschel

LES SOUVENIRS QUE LES TÉLÉSPECTATEURS GARDENT de l'émission de télévision *Au théâtre ce soir* les renvoient confusément à l'idée que la capitale faisait irruption, pour une heure ou deux, dans leurs foyers. Mémoire déformée, impression diffuse dénuée de tout fondement ? La question peut être posée dès lors que le lieu « Paris » n'apparaît pas d'emblée comme l'objet, le sujet, le problème, bref le point de mire de cette émission de divertissement théâtral créée par Pierre Sabbagh au cœur de l'été 1966. Et pourtant, la capitale surgit là où l'on ne l'attend pas nécessairement. La conception, la fabrication et le déroulement de l'émission *Au théâtre ce soir* renvoient à Paris. Entre l'ORTF et un théâtre privé parisien, le théâtre Marigny, se sont tissés des liens très étroits qui permettent, sur plus de vingt ans, d'offrir des représentations qui ont pour référence immédiate les spectacles joués sur les Grands Boulevards. La ville surgit aussi par des chemins détournés, non par reflet immédiat mais par la construction, parfois involontaire, d'une image mentale de la capitale. Ainsi par ses décors, ses personnages et ses intrigues, l'émission *Au théâtre ce soir* contribue à la fabrication de stéréotypes géographiques et sociaux parisiens nés avant elle mais qu'elle perpétue et qu'elle fige. En outre, c'est par la mise en place d'un véritable rituel télévisuel auquel se plient avec enthousiasme les téléspectateurs que l'émission renvoie à Paris : pour un soir, chaque spectateur du petit écran est un spectateur virtuel de théâtre parisien. Cependant, *Au théâtre ce soir* devenue rapidement une « série » télévisuelle très appréciée du grand public est victime, sur le long terme, d'une érosion et d'une remise en cause de ses fondements mêmes.

Une émission de divertissement parisienne

Rien dans la décision de produire cette émission d'un genre nouveau ne fait immédiatement référence à la ville-capitale. *Au théâtre ce soir* appartient d'abord à la catégorie de ces émissions de divertissement qui fleurissent à la télévision au cœur des années soixante. De fait, si elle entend montrer du théâtre à la télévision, c'est avant tout pour distraire les Français qu'elle est imaginée. Et elle y parvient comme en témoigne sa longévité : 489¹ diffusions sur vingt ans du 9 juillet 1966 au 22 février 1986². Le projet, qui semble inspiré par une retransmission théâtrale à la télévision belge³, est d'ailleurs bien plus ancien que l'année de démarrage ne le laisse penser. Pierre Sabbagh affirme l'avoir régulièrement proposé aux directeurs de chaînes dès 1957⁴. Or ce n'est qu'en 1966 que l'idée de montrer des pièces tournées dans un théâtre à des coûts très bas est acceptée, « sans doute, par lassitude »⁵. En l'occurrence, l'urgence compta probablement davantage : le promoteur du programme d'été étant défaillant, Claude Contamine exhorta vivement Sabbagh à imaginer un programme de remplacement. Comment s'expliquer qu'un tel laps de temps ait été nécessaire entre l'idée et la réalisation ? Le théâtre occupait déjà une place considérable à la télévision : dramatiques filmées aux Buttes-Chaumont, retransmissions de

1. Chiffres qui comprennent l'ensemble des émissions, rediffusions comprises, établis à partir de la base de données « Hyperbase » (centre de consultation de l'INAthèque), recoupé avec les programmes de *Télé 7 jours* et le site Internet qui répertorie les pièces jouées et non les diffusions. J'ai établi le nombre de pièces tournées (y compris les nouvelles versions) à 410. Jean-Jacques Bricaire compte 411 pièces dans son ouvrage *L'autre côté du décor* (Paris, Éditions des autres-vents, 2001). La différence doit provenir de la seule pièce non diffusée *La Femme de paille*.
2. Les jours de diffusion ont varié : l'émission a d'abord été diffusée alternativement le jeudi sur la première chaîne et le vendredi sur la deuxième jusqu'à la fin de l'année 1967 ; elle est ensuite diffusée sur la première chaîne mensuellement en 1968 puis de façon hebdomadaire ou bimensuelle jusqu'en 1972 avant que le relais ne soit pris par la deuxième chaîne jusqu'en 1975 les mercredis, jeudis ou vendredis. De nombreuses rediffusions ponctuent les années 1975-mi-1979 qui voient le retour de l'émission sur la première chaîne. L'émission, qui se déroule alors le vendredi soir, renoue avec de nouvelles diffusions avant de décliner à partir de 1981 : rythme mensuel de diffusion à partir de l'automne, retour à un rythme plus soutenu dans les six derniers mois de 1983 et 1984, diffusions mensuelles en 1985 et dernière diffusion en février 1986.
3. Pierre Sabbagh se souvient de la pièce enregistrée, *La bonne planque* de Michel André avec Bourvil et Pierrette Bruno, affirme Jean-Jacques Bricaire dans *L'autre côté du décor*, *op. cit.*, p. 102.
4. « En 1957, j'étais un projet détaillé, avec textes, durée, prix moyen, postes techniques, etc. Les directeurs de télévision successifs s'accordèrent tous pendant neuf ans pour me refuser le projet. Quelquefois, très fermement. J'étais même parfois l'objet de calembours et de commentaires attristés. », *Encore vous Sabbagh!* (Paris, Stock, 1984, p. 147.)
5. « Claude Contamine m'avait déjà refusé ce projet trois ou quatre fois. Alors j'enchaînais. – C'est pas cher, c'est rapide, c'est nouveau et techniquement simple à faire. », *op. cit.*, p. 148.

théâtres et notamment de la Comédie-française, séances pour la jeunesse diffusant des pièces classiques⁶... Mais les dirigeants de la télévision française craignaient sans doute aussi une détérioration de l'image de qualité que voulait maintenir le service public. De fait, le théâtre de divertissement que proposait Sabbagh n'avait que peu de rapport avec le théâtre consacré, le théâtre que lui-même affirmait aimer: « Cocteau, Sartre, Camus, Montherlant, Anouilh, Salacrou, André Roussin, Marcel Aymé, Félicien Marceau, Marcel Achard, Audiberti, Beckett, et, bien entendu, Molière, Shakespeare⁷ ». Liste à la Prévert qui mélange les « classiques », les auteurs français d'entre-deux-guerres et ceux d'après la Libération, liste qui pourtant se retrouve partiellement dans la programmation d'*Au théâtre ce soir*.

En effet, la préoccupation essentielle des concepteurs, et plus particulièrement de Jean-Jacques Bricaire qui fut directeur du théâtre Marigny, est de faire jouer des auteurs français. Sur les 411 pièces tournées pour l'ORTF que compte Jean-Jacques Bricaire, il en dénombre 330 écrites par des Français, soit environ 80 %⁸. Ceux-ci doivent être, de préférence, vivants. C'est ce qui explique que les maîtres incontestés du vaudeville, Feydeau et Courteline, plus rarement Labiche, apparaissent mais n'occupent pas une place essentielle. De la même façon, seules une ou deux pièces d'auteurs du dix-neuvième siècle ou du début du vingtième peuvent être repérées. C'est le cas d'Eugène Scribe, Victorien Sardou, Jacques Audiberti, Émile Augier, Octave Mirbeau ou Jules Renard. Quelques auteurs réputés de l'entre-deux-guerres sont représentés: Jean Giraudoux, Louis Ducreux, Marcel Aymé, Édouard Bourdet, Henry de Montherlant sont joués chacun une fois. Pour le reste, mais qui constitue l'essentiel, une bonne trentaine d'auteurs vivants ou récemment décédés, à la tête desquels on trouve Jacques Deval et André Roussin, sont régulièrement convoqués⁹. Ces deux derniers peuvent d'ailleurs être considérés comme des auteurs profondément parisiens. Le critique de *Télé 7 jours*, Guy Verdoy, parle de Jacques Deval, le fils d'Abel qui fut directeur du théâtre de l'Athénée

6. Voir *Théâtre et télévision*, Les dossiers de l'audiovisuel, La Documentation française, n° 4, mai-juin 1993, 63 p., et Anne-Marie Gourdon (dir.), *Des arts et des spectacles à la télévision: le regard du téléspectateur*, Paris, CNRS éd., 2000, 195 p.

7. Pierre Sabbagh, *Encore vous Sabbagh!*, op. cit., p. 146.

8. Voir la note 1 pour la différence entre les pièces tournées et les pièces diffusées. Renseignements tirés de l'ouvrage de Jean-Jacques Bricaire, *L'autre côté du décor*, op. cit.

9. Les noms qui reviennent le plus souvent sont: Marcel Achard, Michel André, Pierre Barillet et Jean-Pierre Grédy, Georges Berr et Louis Verneuil, Pierre-Aristide Bréal, Jean-Jacques Bricaire et Maurice Lasaygues, François Campaux, Robert de Flers, Jean de Letraz, Michel Duran, Michel Fermaud, Sacha Guitry, Jean Guittou, Guillaume Hanoteau, Albert Husson, Yves Jamiaque, José-André Lacour, Claude Magnier, Jean Marsan et Roger Dornès, Robert Lamoureux, Dominique Nohain, Claude-André Puget, Pol Quentin, Gilbert-Marc Sauvajon, Roger-Ferdinand, Robert Thomas, Raymond Vinci et Jean Valmy.

puis de Marigny, en dressant le portrait d'un « auteur si parisien [qui] ne menait pas la "vie parisienne" à la manière des personnages d'Offenbach, car il avait horreur des mondanités »¹⁰. Parmi les autres, beaucoup ont régulièrement alimenté les théâtres privés parisiens tels Sacha Guitry ou Louis Verneuil.

Toutefois le choix se porte aussi sur des auteurs britanniques et américains. Dans ce cas, il s'agit souvent de pièces policières qui se situent à Londres ou à New York¹¹. Les Italiens ne sont pas absents mais ils sont beaucoup plus rares et, à la différence des précédents, font davantage partie des auteurs consacrés. Ainsi trouve-t-on *La Cocandiera* et *La Veuve rusée* de Carlo Goldoni, *La Mandragore* de Machiavel qui côtoient deux Shakespeare, *Les Joyeuses Commères de Windsor* et *La Nuit des rois*, deux Tourgueniev – *Un mois à la campagne* et *Le Pique-assiette* – et quelques Molière – *Le Bourgeois gentilhomme*, *Don Juan*, *Le Malade imaginaire*, *Le Médecin malgré lui*.

Afin de divertir le téléspectateur, le choix se porte sur la comédie légère. En creux se décline une certaine image de la frivolité parisienne. *Au théâtre ce soir* donne à voir des intrigues complexes et des situations entre personnages déclinées de mille et une façons : trio du mari, de la femme et de l'amant ou de l'amante ; ménage à quatre, conflits de générations, intrusions de personnages venant rompre l'équilibre familial... Quiproquos, malentendus, rebondissements inattendus mais aussi réconciliations finales alimentent ces courtes pièces – trois actes, une heure et demie environ – dont le format se révèle éminemment télévisuel. Dans la veine boulevardière, les défauts des hommes et des femmes sont largement analysés : lâcheté, cupidité, cynisme, amoralité... L'érotisme, le plus souvent suggéré, y est modéré et la crédulité des personnages toujours disproportionnée. Les usurpations d'identité, les erreurs sur les personnes, le re-surgissement de passés inavouables constituent aussi des moteurs privilégiés de l'action. Or, la vie parisienne, au rythme trépidant, constitue un champ d'expériences particulièrement propice au déroulement de ces histoires complexes¹². C'est surtout le rythme général des pièces qui y fait songer : portes qui claquent et re-claquent dans des ballets d'entrées et de sorties qui faisaient les beaux jours des scènes parisiennes du second Empire et de la charnière du siècle.

10. *Télé 7 jours*, vendredi 13 oct. 1978.

11. À titre d'exemple : Edward Albee *Tout dans le jardin*, Somerset Maugham, *Constance*, Agatha Christie *Les Dix Petits Nègres*, W. Dinner et W. Horum, *L'Homme au parapluie*, Sydney Gilliat et Franck Laudner, *Cherchez le corps*, Mister Blake, J. Kesserling, *Arsenic et vieilles dentelles*, Patrick Hamilton, *La Corde*, Conan Doyle, *Le Chien des Baskerville*, George Bernard Shaw, *Candida*, Niger Badwin, *Giliane*, Bayard Veiller, *Le Procès de Mary Dugan*, Paul Woodhouse, *Tresor party*, Joao Bethencourt, *Le pape kidnappé*, Barry Callaghan, *Le juste milieu*, Oscar Wilde, *Un mari idéal* et *Il est important d'être aimé*, Sydney Kingsley, *Detective Story*, Herman Wook, *Ouragan sur le Caine*, Graham Greene, *L'Amant complaisant*...

12. Elle est d'ailleurs le sujet de *La Duchesse d'Algues* (1968) puisque la question est de savoir si la sirène pourra ou non supporter cette vie.

Les pièces qui, pour la plupart, ne furent pas écrites pour la télévision lui conviennent assez bien : unité de lieu, rapidité des trois actes, peu de personnages en scène, multiplication des dialogues et apartés qui permettent une complicité avec le téléspectateur¹³. De façon symptomatique, on remarquera que les possibilités de la télévision sont peu utilisées dans *Au théâtre ce soir* : peu de jeux sur le son – échos, bruitages –, pas de jeux sur les images – flou, surimpression... –, peu de jeux de caméras – personnages de dos pour créer le suspense, mouvement de l'acteur en direction de la caméra. Les situations offertes par ce théâtre de divertissement suffisent à créer des scènes télévisuelles et c'est ce qui compte pour Pierre Sabbagh à qui, en homme de télévision, il arrive de porter un regard très acéré sur l'art dramatique, comme en témoigne cette analyse très visuelle des « échafaudages » d'intrigues qui font fonctionner le théâtre :

Le premier consiste à empiler les scènes les unes sur les autres comme des boîtes à chaussures vides, mais en posant chacune en porte-à-faux sur la précédente, et, lorsque l'équilibre va se rompre, l'auteur soutient l'ensemble avec des états qu'il appelle quiproquos. Chaque acte représente un tout qui ne pourrait exister sans le précédent, ainsi naît le rebondissement, l'étonnement, voire le jeu intellectuel du spectateur [...]. Le deuxième, plus difficile, part du même propos, mais lorsqu'on pose une boîte à chaussures en équilibre instable, ce seul fait déclenche un bouton qui rend la boîte à chaussures inférieure lumineuse et colorée... Je veux dire qu'à la vue de la scène 2 le spectateur a compris ou croit avoir compris, et, que la scène 3 lui donne un tel éclairage que la scène 2 prend un tout autre sens. Les quiproquos destinés à rompre et à rétablir l'équilibre restent évidemment les mêmes.¹⁴

Cependant la sélection des pièces importe peu à Pierre Sabbagh – il ne s'occupera jamais d'en lire, laissant une liberté totale de choix à Jean-Jacques Bricaire. Le lieu dans lequel se déroulent les représentations revêt davantage pour lui un caractère essentiel. Il rêve, en effet :

13. Raymond Prost, « La dramaturgie télévisuelle », in *Théâtre et télévision*, Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail, t. VIII série A, 1979, p. 30 : « Une des principales conséquences de la faible définition de l'image et de la taille réduite de l'écran est la difficulté pour la télévision de donner au spectateur le sentiment d'espace dramatique. L'angle de prise de vue réduit de la caméra lui interdit les grands espaces et les scènes de foule. L'écran est vite embarrassé par un trop grand nombre de personnages. La situation dramatique idéale est le « huis clos » mettant en scène un minimum de personnages. Aussi, les scènes les plus « télévisuelles » tendent à être les scènes de dialogue avec des échanges verbaux serrés », ou, p. 36 : « L'intimité du *medium* télévisuel, l'inévitable limitation de l'image, qui encouragent le choix des sujets « domestiques » ; la prédominance du jeu de l'acteur en gros plan, la lenteur du rythme dramatique, le sentiment ou l'impression générale de réalité ; tous ces éléments favorisent la petite comédie domestique. »

14. Archives nationales, archives ORTF, 1993, art. 187, lettre de Pierre Sabbagh à Michel Houplain, 9 oct. 1967.

Du théâtre du plus grand public. D'un théâtre dont la salle comporterait quinze millions de fauteuils confortables (folie, Éphèse n'avait que vingt-cinq mille places), d'un théâtre où chacun serait libre de percevoir le temple où résonnent la sonnerie et les trois coups, nimbé par les ors et les pourpres, afin de se sentir en communion de pensée, d'émotion, de sensation, d'action ou de rire avec la scène et la salle.¹⁵

Le choix d'un théâtre où le public n'est pas seulement virtuel mais réel en découle¹⁶, un « public-relais » qui « ménage les temps de réaction »¹⁷, gage de la réussite du passage de la scène à la télévision :

Il est obligatoire d'avoir une salle pleine lorsque l'on joue un texte que l'auteur a écrit pour le public. Lorsque l'action est tournée pour la télévision en continuité totale, elle se déroule au rythme cardiaque des comédiens, donc des spectateurs. Alors, tout peut se passer. La mise en scène et les décors de théâtre sont absorbés par les caméras de télévision, sans aucun bénéfice. Donc, il faut faire autre chose.¹⁸

La priorité allant au lieu de la représentation, il convient de trouver au plus vite un théâtre. La décision d'utiliser le théâtre Marigny relève plutôt des circonstances. Une scène parisienne, à l'évidence, semble plus commode aux équipes de l'ORTF qu'un lieu éloigné de la capitale mais c'est surtout l'amitié entre Pierre Sabbagh et Robert Manuel, alors directeur artistique du théâtre, qui est déterminante. La partie n'est pas gagnée d'avance. Sabbagh, tenant à s'assurer que le conseil de Manuel est judicieux, inspecte le théâtre refait à neuf avant d'être pleinement convaincu du bien-fondé de la proposition :

Debout derrière la dernière rangée de fauteuils d'orchestre, je m'aperçus que mon œil était à la même hauteur que l'œil du comédien évoluant sur une scène qui n'avait pas la moindre pente. Excellent pour les caméras, car on a tout de suite la dimension humaine

15. Pierre Sabbagh, *Encore vous Sabbagh!*, op. cit., p. 146.

16. Il évoque son souhait après 1949, date à laquelle il est présent au journal télévisé de bâtir une émission sur la saison théâtrale écoulée : « Je fis monter bout à bout nos rubriques, dans lesquelles il y avait, théâtre traditionnel, théâtre classique, théâtre engagé, théâtre d'essai, théâtre de boulevard, théâtre de l'absurde, théâtre populaire, théâtre national et théâtre privé, et je découvris ce que j'aurais dû voir et savoir depuis toujours : la salle n'existait pour nous, téléspectateurs, que lorsqu'elle vivait. La lumière du théâtre était inconsommable par la télévision. », Pierre Sabbagh, *Encore vous Sabbagh!*, op. cit., p. 146.

17. Pierre Sabbagh, *Encore vous Sabbagh!*, op. cit., p. 147.

18. *Ibid.*

et la perspective ne peut pas être faussée, surtout avec une profondeur de douze mètres sur une ouverture de dix mètres de manteau et de dix-sept mètres de cheminée. Je vis un jeu d'orgues tout neuf avec des branchements corrects, j'aperçus dans les cintres, cinquante perches, l'entrée et la sortie des décors par la roseraie donnant sur les jardins des Champs-Élysées, une fosse d'orchestre, des dessous aménagés et neufs. Tout cela présentait bien.¹⁹

Hubert de Malet, Elvire Popesco, Jean-Jacques Bricaire, tous responsables à un titre ou un autre du théâtre, sont d'emblée favorables. Les bénéfiques financiers et le prestige télévisuel l'emportent largement sur la gêne considérable que peuvent représenter les répétitions et le tournage pour la bonne marche du théâtre. Une convention scelle l'accord entre l'ORTF et le théâtre :

L'Office fera un choix de comédies dramatiques qui seront montées par le contractant pour le compte de l'Office, et enregistrées en public par l'Office dans le théâtre du contractant...²⁰

C'est donc au théâtre Marigny que le public invité assiste aux enregistrements. Au cours du premier été, les invitations sont retirées directement au guichet mais elles sont par la suite envoyées par le biais de collectivités diverses :

Grandes entreprises publiques ou privées, usines, syndicats, maisons de jeunes, organismes culturels, etc. C'est à une véritable prospection de nouveaux spectateurs que veut se livrer la télévision en offrant la possibilité à ceux qui ne fréquentent pas habituellement les salles de spectacles de voir les pièces sur les lieux mêmes où elles sont représentées.²¹

Aussi l'accusation parfois proférée d'un public uniquement composé de privilégiés ne tient pas²². Rapidement habitué, ce public d'*aficionados* obéit à un rituel : arrivée devant

19. Pierre Sabbagh, *Encore vous Sabbagh!*, op. cit., p. 149.

20. Archives nationales, archives ORTF, 1993, art. 155, convention entre l'ORTF et le théâtre Marigny, article 1.

21. *Télé 7 jours*, n° 34, semaine du 1^{er} au 7 oct. 1966.

22. Archives nationales, archives ORTF 1993, art. 155, lettre d'une téléspectatrice qui déplore que le public soit réduit à quelques privilégiés choisis en général parmi les familles ou les amis des acteurs et des producteurs, Choisy-le-Roi, 9 mai 1970. La réponse de Pierre Sabbagh, datée du 4 juin 1970, est ferme : c'est par le biais des Comités d'entreprise que les places sont distribuées, ce qui « a pour but de renouveler le public ». Les invités des comédiens occupent toutefois une place non négligeable.

le théâtre à 11 heures du matin, attente sur les chaises du jardin public attendant en attendant l'ouverture des portes à 14 heures 30 ; un public bon enfant qui, selon l'aveu d'un comédien habitué de Marigny, « ne vient pas voir une pièce déterminée mais du théâtre » et Michel Lis de faire remarquer plus loin à propos d'une pièce changée au dernier moment, que « personne dans la salle n'a bronché »²³. Des Parisiens, retraités mais aussi des jeunes gens sans le sou, ou tout simplement des spectateurs séduits par ce théâtre qui sait les divertir, en grande majorité des femmes, constituent le gros des troupes. Le public n'est pas conditionné, comme le suggère Pierre Sabbagh²⁴, mais il est tout simplement acquis ainsi que constate Colette Castel dont c'est la première apparition dans *Deux et deux font cinq* :

Ce qui est très plaisant dans les représentations, c'est le public. Ce sont des gens qui vont peu au théâtre. Aussi réagissent-ils d'une façon extraordinaire, comme les enfants à Guignol, ce qui est agréable pour les comédiens.²⁵

De fait, aucun « four » n'est constaté et les applaudissements sont toujours fournis. Finalement, la seule différence radicale avec une représentation théâtrale ordinaire, en dehors de la présence des caméras, réside dans le fait que la lumière sur scène est beaucoup plus éblouissante, nécessité télévisuelle oblige.

Car *Au théâtre ce soir* est avant tout une émission de télévision et elle fonctionne comme une petite industrie du spectacle. Au rythme initial de huit pièces en deux mois, succède une cadence moins rapide d'une bonne vingtaine de pièces par an²⁶. Un enregistrement a lieu chaque semaine avec un rythme de trois pièces sur trois semaines et une relâche par mois. Le « produit » est livré clés en mains : théâtre en ordre de marche pendant les répétitions et l'enregistrement, acteurs, costumes, décors à disposition²⁷. Une équipe solide où gens de télévision et de théâtre cohabitent en bonne entente est chargée du bon déroulement des opérations²⁸. Pierre Sabbagh en est le réalisateur avec une belle

23. Michel Lis, « Le public d'*Au théâtre ce soir* », *Télé 7 jours*, n° 602, à la date du 6 nov. 1971.

24. *Télé 7 jours*, n° 341 du 1^{er} au 7 oct. 1966, « Les spectateurs sont libres de manifester leur plaisir – ou leur déplaisir – avec une liberté totale ».

25. *Télé 7 jours*, n° 527, 30 mai au 5 juin 1970.

26. Archives nationales, archives ORTF, 1993 art. 188, un avenant à la convention 1970 mentionne le passage de 22 représentations à 30.

27. Archives nationales, archives ORTF, 1993, art. 188. Convention entre l'ORTF et le théâtre Marigny, article 2 « décors, meubles, costumes, perruques et accessoires divers nécessaires, tous ces éléments étant conçus, fournis, transportés et installés dans le théâtre Marigny pour les enregistrements » ; livrets et brochures « en nombre suffisant »...

28. Archives nationales, archives ORTF, 1993, art. 188. Convention entre l'ORTF et le théâtre Marigny, article 1 : « Au fur et à mesure du choix des pièces, un échange de lettres entre l'Office et le Contractant précisera le titre, l'auteur, le metteur en scène théâtral et l'auteur des décors de chacune d'elles. »

régularité mais Georges Folgoas ou Jean Royer peuvent également être aux commandes. Jean-Jacques Bricaire lit les pièces, organise les répétitions, choisit les metteurs en scène et les acteurs, négocie les droits. Roger Harth est chargé de décors, Donald Cardwell des costumes. Yvette Boussard assiste comme scripte Pierre Sabbagh. Il faut y ajouter les cameramen, les éclairagistes, les preneurs de son, les monteurs... en tout, une petite cinquantaine de personnes qui restent fidèles, les années passant, aux choix initiaux de Sabbagh. C'est seulement à partir de 1983, au moment où TF1 cherche à renforcer son audience et que les émissions reprennent pour quelques années, que l'équipe est modifiée, sous le regard toujours bienveillant du promoteur de l'émission. *Au théâtre ce soir* est alors l'émission de télévision la plus rapidement réalisée pour le petit écran : mise en place des éléments du décor et de l'éclairage le jeudi, six heures de répétition le vendredi et samedi dans la matinée, trois heures d'enregistrement le samedi après-midi²⁹. Les répétitions se déroulent dans un certain climat de frénésie :

Les quatre différentes troupes de comédiens répètent, une sur scène, une dans le fumoir à gauche du théâtre, une autre dans celui de droite et la dernière dans le hall.³⁰

Chaque semaine, les décors sont construits dans l'atelier de fabrication qui se situe sous la scène puis démolis après les enregistrements. Ici encore, l'émission oblige à de véritables prouesses techniques : préparé le jeudi par les techniciens de télévision, l'ensemble du matériel est démonté le soir, remonté le vendredi pour la « répétition technique », redémonté et remonté à minuit pour la répétition le samedi matin et l'enregistrement public de l'après-midi. Quant au dispositif présidant au tournage, il est simple : trois caméras disposées dans la salle. Au montage, les plans généraux de la salle alternent avec des plans rapprochés. Au fil des ans, les gros plans se font de plus en plus nombreux et les changements de plan plus rapides, accélérant le rythme déjà souvent trépidant des pièces. Les choix de Pierre Sabbagh en font donc une émission bon marché. Son coût moyen est évalué à 70 000 francs³¹, soit deux à trois fois moins qu'une dramatique tournée aux Buttes-Chaumont³².

De la capitale parisienne, on relève à ce stade de la démonstration qu'elle est seulement le lieu de fabrication d'une des émissions cultes de l'ORTF.

29. *Télé 7 jours*, n° 341, semaine du 1^{er} oct. au 7 oct. 1966.

30. *La Croix Dimanche*, 1^{er} nov. 1970.

31. Archives INA, IV AT 1, politique générale des programmes (2), rapport d'activité ORTF 1970.

32. Archives nationales, archives ORTF, 1993, art. 188, convention 1970, article 3. Contrepartie financière par pièce 69 750 francs (1969 : 67 500), TVA 12 276 francs soit un total de 82 026 francs. À titre indicatif, le devis pour *Le Misanthrope* mis en scène par Pierre Dux dont la fabrication est prévue en juin de la même année (durée : 1 heure 45) indique une somme de 565 921 francs.

Stéréotypes géographiques de la capitale...

Chercher un reflet de Paris dans cette émission de télévision qui ne cherche pas explicitement à représenter la capitale relève dès lors de la gageure. Néanmoins la ville est bien présente sur le plateau d'*Au théâtre ce soir*. Sur 410 pièces diffusées entre 1966 et 1986 (en sont exclues les rediffusions), 123 se déroulent donc à Paris, soit 30 %, et 27 se déroulent en banlieue parisienne, soit plus de 6 %. Au total, plus de 35 % se déroulent dans la capitale ou ses alentours. On pourrait y ajouter cependant les pièces dont les localisations n'ont pu être identifiées, soit parce qu'il s'agit de salons ou de boutiques sans lieu précis, soit parce que la recherche ne nous a pas permis de découvrir le lieu. On peut légitimement penser, la plupart d'entre elles se déroulant dans un salon bourgeois, qu'une partie non négligeable d'entre elles renvoie à l'image de Paris. Elles sont au nombre de 107 soit plus de 25 %. Dans ce cas, plus de la moitié des pièces se dérouleraient à Paris ou feraient songer à la capitale. Part certes majoritaire, elle n'est en tout cas pas exclusive.

Insaisissable, Paris l'est également par le fait que les extérieurs sont absents de la série. Que l'on ne cherche pas ici la Butte Montmartre, les boulevards et les places, on ne les trouvera point. De rares extérieurs sont figurés comme dans *L'Amour fou* et *Colinette* où une verrière permet de distinguer les toits de Paris. Dans *SOS homme seul*, le balcon à claire-voie d'un riche appartement s'ouvre sur le ciel et les façades d'immeubles parisiens. Toits et façades de Paris sont aussi visibles dans quelques pièces dont *Petrus* ou *De doux dingues*. Or, ce Paris quelquefois suggéré n'est pas celui des rues mais un Paris abstrait, celui des toits ou des vues panoramiques. Seule exception, les extérieurs les plus visibles montrent Montmartre : la butte dans *Folle Amanda* ou le moulin de la Galette dans la pièce du même nom. Paris-village, Paris frivole ici, plutôt que Paris grande ville capitale. Contraintes budgétaires aidant, les toiles peintes ne font de toute façon pas partie de la panoplie décorative de l'émission qui mise sur des panneaux aisément démontables sur lesquels peuvent être peints, à la hâte, quelques traits distinctifs d'une ville qui n'est pas nécessairement Paris.

Mais la série *Au théâtre ce soir* n'échappe pas complètement, loin s'en faut, à la construction d'une certaine image mentale de la capitale. L'émission de Pierre Sabbagh construit même une géographie symbolique de la capitale aux contours relativement bien définis. Ainsi les quartiers dans lesquels se déroulent les intrigues se situent-ils, dans leur immense majorité, à l'Ouest de Paris : Auteuil avec *Le Rayon des jouets* de Jacques Deval, dont le décorateur propose une vue semi-provinciale. Le rez-de-chaussée de l'hôtel particulier du célèbre modéliste Raoul Sautelle y est figuré avec une vaste pièce claire donnant sur une terrasse et un parc arboré. *Le vison à cinq pattes* se déroule dans le quartier de

l'Étoile, *La Mare aux canards* à Passy, *Le bon débarras*, rue Spontini, *Ne quittez pas*, résidence Mozart. À côté de ce Paris aisé des hôtels particuliers et des appartements luxueux, Montmartre est relativement bien représenté. Dans ce quartier de prédilection des gens de théâtre, pittoresque et préservé, les intérieurs sont plus modestes tel ce studio meublé du *Ménage en or* de la butte Montmartre. Lorsque les lieux d'activité sont représentés, les Beaux Quartiers périphériques disparaissent au profit de quartiers plus centraux de la capitale (arrière-boutique à Saint-Sulpice dans *À la monnaie du pape*, maison d'éditeur du Quartier Latin dans *Les Pittuitis*, loge de concierge dans l'Île Saint-Louis dans *La Reine blanche*, librairie des quais dans *Boudu sauvé des eaux*) ou de quartiers plus populaires ou considérés comme typiques (atelier de Montmartre dans *Le moulin de la galette*, hôtel de Batignolles dans *La Chambre mandarine*, commissariats de quartier). Les lieux de divertissement et de plaisir dessinent aussi une géographie des loisirs de la capitale : théâtre de Choiseul dans *Interdit au public* et théâtre de la Porte-Saint-Martin dans *La Malibran*, tripot de la plaine Monceau dans *La grande roue*. La capitale apparaît ainsi comme un lieu de villégiature parfaitement agréable, celui des beaux quartiers ou des quartiers plus populaires, mais où il fait bon vivre.

Paris est également montré dans ses prolongements, mais pas n'importe lesquels. Pour l'essentiel, c'est l'Ouest qui est figuré : Neuilly-sur-Seine, mais davantage encore la banlieue plus éloignée, celle de Chatou ou de Chaville, de Saint-Germain-en-Laye ou de Versailles. Si un appartement modeste de Gagny est choisi comme le lieu de la pièce *Jérôme des nuages*, les villas spacieuses et les résidences secondaires constituent l'essentiel des décors représentés. Les décors y montrent davantage de verdure et d'ouverture sur l'extérieur que les décors des appartements parisiens, notamment par la simulation de grandes baies vitrées, mais l'aisance y transpire comme dans le Paris bourgeois. On ne peut s'empêcher de penser que la maison d'Elvire Popesco de Mézy-sur-Seine correspond à ce modèle.

Tableau 1

Types d'espaces représentés dans les pièces se déroulant dans la périphérie parisienne

Types d'espaces	Indéterminé	Intérieurs d'hôtels particuliers, de villas et de résidences secondaires	Lieux publics	Appartements modestes
Localisation				
Indéterminé	<i>Je viendrai comme un voleur</i> <i>Mascarin</i>	<i>Domino</i> <i>Un ami imprévu</i> <i>Le Mari, la femme et la mort</i>		
Bougival		<i>Les Croulants se portent bien</i>		
Chatou		<i>Ô mes aïeux</i>		
Chaville		<i>Ombre chère</i>		
Chennevières		<i>La Cruche</i>		
Gagny				<i>Jérôme des nuages</i>
Le Vésinet		<i>Trésor</i>		
Neuilly		<i>Le Père de mademoiselle ou les parents apprivoisés</i> <i>Trois garçons une fille</i> <i>De doux dingues</i> <i>Une femme ravie</i>		
Oise			<i>Et l'enfer Isabelle</i> (palais de justice)	
Rambouillet				
Saint-Cloud		<i>Comédie pour un meurtre</i>		
Saint-Germain-en-Laye		<i>Les Enfants d'Édouard</i>		
Yvelines		<i>Bon appétit monsieur</i> <i>Échec et Meurtre</i>		

Au théâtre ce soir donne cependant à voir quasi exclusivement des décors d'intérieurs. Le salon est donc au cœur de la plupart des représentations³³ et alimente la vision d'un Paris presque exclusivement bourgeois. Les couches aisées de la population sont ainsi cernées dans leur intimité familiale mais jamais individuelle. Les personnages ont en effet pour point commun de ne jamais être laissés seuls – on ne trouve quasiment jamais de monologues – et d'être en permanence confrontés à leurs pairs : familles, maris, amants... Le vase clos de ces salons domestiques fortement féminisés³⁴ est figuré par de nombreux accessoires : chaises et canapés, tables, tentures, objets multiples. La plupart du temps, les

33. Entretien Pascale Goetschel/Jean-Jacques Bricaire, lundi 29 oct. 2001. Jean-Jacques Bricaire rapporte ainsi l'anecdote selon laquelle Roger Harth aurait dit un jour « Assez! Plus de salons. » Les décors n'étant jamais réutilisés, le décorateur doit déployer des trésors d'imagination pour se renouveler.

34. Voir David Garrioch, « L'habitat urbain, Paris (XVIII^e-début XIX^e siècles) », *Cahiers d'histoire*, n° 4, 1999.

décors indiquent que le téléspectateur est face à des bourgeois de bon goût et cultivés (œuvres d'art et bibliothèques abondent). À titre d'exemple, l'on songera au décor de *Bon appétit monsieur* dans lequel le piano trône au centre d'un salon de Saint-Germain-en-Laye. Contre toute attente, les salons d'« époque » sont assez rares et, quand ils sont mis en décor, ils le sont le plus souvent dans un style Second empire. Les salons représentés accompagnent plutôt l'évolution des goûts contemporains. Dans *Isabelle et le Pélican ou Bébés à gogo*, le canapé droit et à pieds et les rideaux en nylon renvoient aux années soixante tout comme le canapé en vichy et le tapis uni à franges de *Rappelez-moi votre nom*. Dans *La Brune que voilà*, les chaises très sobres, les cadres muraux à bordures plastiques noires figurant des automobiles et le tissu géométrique du canapé renvoient à l'utilisation de nouvelles matières dans les foyers. *Ève et les hommes* se déroule dans un appartement moderne garni de papier peint, avec appliques murales et gravures qui font songer à Vasarely. Les téléspectateurs y retrouvent peut-être leurs intérieurs ou, tout au moins, ceux auxquels ils aspirent. *Au théâtre ce soir* renvoie donc au désir partagé au cœur des Trente Glorieuses du confort bourgeois comme en témoigne l'intrusion de nombreux objets significatifs du progrès technique : radio, téléphone, télévision plus tard... Le goût bourgeois n'exclut pas l'exotisme, il lui est même parfois consubstantiel. Dans *Aux quatre coins*, momies, sculptures de femmes noires en bois jouxtent les pendules de ce grand appartement de la rive gauche ; l'appartement parisien de *Chérie noire* se transforme en demeure des îles. Les décors sont même parfois très « kitsch » comme dans *Folle Amanda* où une ancienne vedette du music-hall connaît de sérieuses difficultés financières : meubles en rotin et canapés à fleurs. Rares sont les lieux modestes. Quelques-uns peuvent être repérés. Dans l'arrière-boutique d'*À la monnaie du pape*, les croisillons des fenêtres, les cadres religieux – les Lemerlet sont marchands d'objets de piété –, les chaises torsadées, comme en province, suggèrent la modestie des lieux. Dans *La Reine blanche*, le papier à fleurs de la loge de concierge est un moyen d'illustrer le goût populaire.

En opposition à l'univers mental autour duquel se construit l'imaginaire parisien, celui de la province se définit aussi au fil des décors, participant du même coup à la singularité du salon bourgeois parisien. La maison de campagne poitevine des *Jours heureux* montre une demeure avec fenêtres à croisillons, armoires et chaises en bois torsadé, baromètre au mur. L'auberge située sur la route d'Orange de *Au petit bonheur* est figurée avec des rideaux à fleurs, des chaises en bois et en rotin et s'ouvre sur de la végétation. *Oi Peppina* qui se déroule dans le hameau de Saint-Estève en Provence montre une cheminée en pierre, des tables en bois rustiques, des thuyas. Ces décors qui disent le côté traditionnel, désuet et décalé de la province ramènent au traditionnel clivage Paris/province. Le salon parisien se distingue aussi des décors exotiques des colonies ou des possessions françaises éloignées. *La Cuisine des anges* d'Albert Husson, qui se déroule à Cayenne en 1900, s'ouvre sur un mobilier colonial tarabiscoté où

canisses et persiennes contribuent à donner l'impression de chaleur. Dans la mesure où de nombreuses pièces se déroulent à l'étranger, la comparaison permet également de distinguer la singularité parisienne. Les intérieurs italiens figurent comme plus ouverts sur l'extérieur et se caractérisent par de lourds meubles en bois. Les salons anglais sont de style victorien avec leurs imposants canapés et fauteuils en cuir sombre, leurs armoires boisées, leurs fauteuils à velours frangé, leurs lourds rideaux aux fenêtres, leurs tapisseries fleuries et leur végétation plus abondante, comme dans *Caroline*, quand les salons américains campés sont résolument modernes : canapés en cuir ou simili, figurations plus abstraites aux murs.

... et stéréotypes sociaux

L'examen des professions représentées montre d'une part une bourgeoisie aisée et, de l'autre, des petits métiers, ces deux mondes se mêlant souvent intimement. On trouve des notaires (*La Perruche et le Poulet*), des avocats (*Maître Bolbec et son mari*), des médecins (*La Ligne de chance*) et des patrons (le promoteur des *Deux vierges* par exemple) mais aussi des hommes désargentés, des demi-mondaines et des artistes, les auteurs de théâtre, les écrivains et les acteurs étant dans cette dernière catégorie sur-représentés. Curieux mélange que ces bourgeois parisiens bien identifiés comme tels mais qui côtoient un monde de plus petits qu'eux, dont ils sont à la fois très proches et très éloignés. Quelques rares pièces figurent l'autorité, police et justice, encore s'agit-il le plus souvent des courtes pièces de Courteline ou des pièces anglo-saxonnes.

De manière prévisible, plusieurs figures associées au Paris des plaisirs et de la légèreté sont bien représentées dans *Au théâtre ce soir* : il ne faut jamais oublier que, même de façon artificielle, le spectateur est projeté dans le monde du théâtre, et plus largement des artistes. La bourgeoisie bohème y est quelque peu désargentée mais ses revers de fortune trouvent souvent des solutions inattendues. Ainsi *Chérie noire* de François Campaux déroule-t-elle l'histoire d'un jeune romancier méconnu qui trouve gloire et fortune le jour où il embauche une beauté de l'Océan indien. Dans *Blaise*, la maîtresse d'un artiste désargenté veut lui faire épouser une riche héritière. Le jeune héros bohème et désinvolte de *Domino*, de Marcel Achard, répond aux petites annonces de Lorette Heller. La même vie bohème d'un fils qui a hérité de sa mère peut être observée dans *De passage à Paris*. Il n'y a jamais de véritable déchéance sociale. Dans *Auguste*, l'employé modeste de banque devient milliardaire après avoir sauvé une jeune starlette d'une noyade volontaire, le jour de l'inauguration du salon nautique à Paris. Et combien de désargentés se retrouvent riches héritiers d'un personnage émigré comme dans *La Poulette aux œufs d'or*. Ce Paris artificiel serait ainsi le lieu du mélange social et de la réussite toujours possible.

Image dorée d'un passé porté aux nues ou représentation théâtralisée de l'ascension sociale des Trente Glorieuses? L'émission joue à l'évidence sur cette ambiguïté.

L'omniprésence de la domesticité renvoie aussi à une image artificielle d'un certain Paris. Faire-valoir des maîtres de maison dont le sort est intimement lié à celui de la bourgeoisie pour laquelle ils travaillent, les domestiques véhiculent les idéaux de leurs employeurs³⁵, en figurant comme les guides avisés et clairvoyants qui empêchent leurs patrons de déchoir, en anticipant sur leurs désirs, ou encore en les imitant... Ni ouvriers, ni artisans, ils participent à l'image d'une collusion sociale, plus rêvée que réelle et ne peuvent en tout cas pas passer pour des représentations du petit peuple de Paris. Ils contribuent à alimenter l'ambiguïté de cette émission qui, tout en se déroulant dans des décors souvent contemporains, repose sur des rapports sociaux datés au cœur des années soixante et soixante-dix. De ce point de vue, Edwige, la bonne de *Pique nique en ville*, habillée en tenue hippie ne doit pas faire illusion.

Autre *topos* des pièces représentées dans *Au théâtre ce soir*, la femme frivole. Une femme ravie découvre que la vie auprès de son riche mari, nettement plus âgé qu'elle, ne correspond pas à l'idée qu'elle pouvait se faire du bonheur. Maria Pacôme, dans *Le Don d'Adèle*, s'emballe pour sa domestique douée d'un don de prévision et que, pour le bien de la famille, son mari ne suit pas. Plusieurs titres évoquent cette femme légère: *L'École des cocottes*, *Les Choutes*. Les actrices n'hésitent pas à prendre parfois l'accent titi parisien comme dans *Chérie noire* où Solange incarne la parfaite parisienne, mélange de bonne éducation et de vulgarité: « Ici vous êtes à Paris, dans un pays civilisé où on ne montre pas ce qu'il faut cacher. » L'image de la Parisienne coquette voisine avec celle de la femme dangereuse pour l'homme abusé ou impuissant: dans *La brune que voilà*, le Parisien ne peut se débarrasser de ses maîtresses gênantes. Certaines pièces s'affirment même comme franchement misogynes (*Le Greluchon délicat* de Jacques Natanson, 1978). L'émission participe aussi de la fixité des rapports de sexe. Les femmes le plus souvent ne travaillent pas et, si la présence de nombreuses actrices ou starlettes aspirant à une certaine notoriété suggère que l'émission est bien une émission de théâtre, les femmes sont plus généralement épouses au foyer ou veuves, amantes sans occupation ou filles de famille sans activité. Les demi-mondaines, les prostituées sont nombreuses à côté de celles qui exercent de petits métiers liés au commerce. Les maris, eux, sont banquiers, industriels, hommes d'affaires ou de lettres. Certaines filles de famille veulent devenir starlettes au grand dam de leurs parents. L'émission décline bien une image particulière de la femme, celle du *sexe faible*, comme le rappelle à bon escient le titre d'une pièce du répertoire de l'émission.

35. Voir Daniel Roche, *Le Peuple de Paris: essai sur la culture populaire au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, édition revue et augmentée, 1998, 379 p.

Au fond, le Paris montré est le Paris des classes moyennes supérieures, dominé par un affairisme de bon aloi, ni aristocratique ni ouvrier ; un Paris figé socialement où les luttes sociales disparaissent au profit d'intrigues policières ou de conflits générationnels sans conséquence. Figé ne veut pas dire que la modernité n'est pas prise en compte. Les pièces ne laissent pas de côté le fait que les femmes étudient et travaillent à l'extérieur davantage que par le passé – la starlette des années soixante qui veut conquérir Paris est ainsi particulièrement bien représentée – mais la connotation de ce travail-là est souvent suspecte : dans *Adorable Julia*, un doute plane sur l'activité de Julia, suspectée de tapiner à Bruxelles. Quant aux costumes, ils sont calqués sur le goût du jour. Dans *Rappelez-moi votre nom*, en 1969, avec Rosy Varte et Pierre Doris, les robes raccourcissent, les jupes plissées montent au-dessus du genou. Dans *Aux quatre coins*, en 1970, la mode hippie apparaît sous la forme d'écharpes et grands colliers. Zoé de Jean Marsan est une hippie jouée par Muriel Baptiste. *Au théâtre ce soir* suit la mode vestimentaire, et ceci est particulièrement vrai pour les années soixante-dix. Les signes d'une industrie du prêt-à-porter florissante sont particulièrement présents dans *Quatre vérités* (1973) : pantalons à pattes d'éléphants, chemises à carreaux, bandeaux ... Par le biais de la représentation télévisuelle, la mode parisienne « descend » donc jusqu'en province.

De la même façon, si les conflits de génération, fréquemment évoqués (*Les Portes claquent* par exemple), figurent comme une source intarissable pour les créations de l'entre-deux-guerres, ils répondent aussi, et peut-être davantage encore, à l'émergence d'une « culture jeune » en opposition à celle des adultes³⁶. Ces situations conflictuelles forment souvent le cœur des intrigues mais elles ne modifient en rien les relations familiales ou sociales. En revanche, elles donnent l'occasion d'évoquer l'évolution des mœurs de façon amusante : la pièce de François Campaux *Des enfants de cœur* voit deux adolescents tenter d'empêcher leurs parents de divorcer ; dans *Trois garçons une fille*, les enfants jurent de tout mettre en œuvre pour empêcher leur père tenté par le « démon de midi » de quitter le foyer. Dans *Les Œufs de l'autruche* (1972), un père apprend que son fils en blouson noir est homosexuel. La déviation par rapport à la norme sociale établie est bien souvent à l'origine des sujets des pièces : *Lorsque l'enfant paraît* d'André Roussin repose sur le problème que pose la grossesse de la mère de famille de cinquante ans. L'émancipation en marche n'est pas niée – une certaine liberté de condition est même largement montrée – mais l'évolution des comportements individuels apparaît la plupart du temps comme la source de nombreux désagréments et l'objet de plaisanteries plus ou moins douteuses. Telle femme des *Doux dingues*, déjà mariée et affublée d'un nouveau mari, finit par reconstituer un foyer familial heureux où ancien mari et grands enfants

36. Voir Jean-François Sirinelli, « Le coup de jeune des sixties », in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, pp. 116-154.

trouvent leur place. Le retour à la conformité sociale, lisible dans l'heureux dénouement, est de règle.

Ce Paris-là n'est pas celui de la modernité mais celui de la convention. C'est aussi l'image d'un Paris, suranné, un peu artificiel, un peu « folklorisé » qui transparait comme le suggère bien l'analyse de ce journaliste du *Courrier picard*:

Oui, je sais, le *Au théâtre ce soir* diffuse depuis des années un théâtre usé jusqu'à la corde, conventionnel, sans rapports, à la vérité, avec la Télé, un théâtre... en carton-pâte, alors que la Télé est un art d'évasion. Mais, j'avoue que de son initiative, Pierre Sabbagh m'a convaincu: « La Province, m'a-t-il dit, adore ça; les paysans adorent ça; ils ont la sensation de partager le sort des Parisiens, d'être des "Parisien". On fait du même coup de la régionalisation à rebours. » Peut-être aurais-je dû me souvenir de mon passage dans le journalisme, et répondre que la province n'a que faire de ce « parisianisme de charité », qu'elle est sensible au neuf, à la modernité, et que les « Tournées Baret » lui présentent des pièces mieux montées et plus dans l'esprit d'aujourd'hui. Et si je me trompais, si c'était Pierre Sabbagh qui avait raison?³⁷

Un public de télévision enthousiaste

Mais peu importe que *Au théâtre ce soir* ne reflète que très imparfaitement les réalités sociales parisiennes, ce n'est pas son propos et personne n'en est évidemment dupe. L'essentiel réside plus certainement dans le fait que le téléspectateur est conduit par le biais du petit écran au théâtre parisien. Celui des boulevards? De la Comédie-française? Plutôt un théâtre indéterminé, même si le nom du théâtre Marigny apparaît dans le générique final, qui renvoie à une image générique du théâtre parisien: le vestibule du théâtre, les lustres du plafond, l'orchestre et le balcon, visibles au début et à la fin de la représentation, sont autant de signes qui renvoient à l'intérieur d'un théâtre à l'italienne dont le téléspectateur serait le client. Lorsque, à de rares occasions, le théâtre apparaît en abyme dans le théâtre, comme dans *Interdit au public*, des signes distinctifs se rajoutent encore: canapé en velours, porte matelassée, buste couronné, statues, petits lampions. À ces symboles s'ajoute le rituel qui donne l'impression d'être assis dans un fauteuil de théâtre: sonnerie qui annonce le début du spectacle, coups rapides puis trois coups frappés plus lentement avant l'entrée en scène des acteurs, après la représentation saluts

37. *Le Courrier picard*, 14 juin 1973.

sous les applaudissements, acteur principal qui annonce avec une certaine solennité « Mesdames messieurs la pièce que nous avons eu le plaisir de jouer devant vous est de... Les décors de... la mise en scène... » Le titre de la pièce qui apparaît sur un carton noir en lettres blanches ou en incrustation sur les rideaux ainsi que le générique final qui défile sur la pellicule lèvent en partie l'illusion : les téléspectateurs regardent bien une émission de télévision.

À la différence du petit théâtre de province, caricature de la province défraîchie, ce « théâtre municipal à l'italienne, avec son décor d'angelots, ses boiseries à l'or passé, son velours rouge fatigué [qui] accueille les tournées théâtrales ou musicales et les inlassables conférenciers »³⁸, ce théâtre-là est resplendissant à l'image de Paris, la ville-lumière C'est d'ailleurs bien au divertissement parisien qu'entend convier l'ORTF lors de ses soirées du jeudi consacrées aux séries, *Au cinéma ce soir*, *Au music-hall ce soir* et *Au théâtre ce soir* :

C'est à un très large public qu'elles s'adressent, et plus spécialement à cette importante fraction de Français qui n'ont pas la possibilité de fréquenter les salles de spectacle des grandes villes et qui ont l'impression, pour un soir, d'assister effectivement à un divertissement de choix dans une salle parisienne. D'où leur succès constant.³⁹

Et c'est bien la province que l'émission cherche à séduire. Pierre Mondy indique que les acteurs jouaient en ce sens :

À Marigny, on ne joue pas pour ceux qui sont dans la salle, mais pour les téléspectateurs de Marseille ou de l'Aveyron. Nous ne plaçons pas notre voix de la même façon, la mise en scène, aussi, est faite pour les caméras et non pour le public.⁴⁰

De fait, les provinciaux, s'ils désiraient voir représenter des comédies de mœurs, avaient peu de choix, ne disposant que des pièces données par les tournées qui sillonnaient la France, les Baret et les Karsenty surtout. Et encore, seules les villes grandes ou moyennes en bénéficiaient.

Avec *Au théâtre ce soir*, la province peut donc accéder, le temps d'une représentation à l'univers des théâtres privés parisiens. *Trois garçons une fille* a été joué trois cents fois au théâtre du Gymnase, *Chérie noire* plus de quatre mille fois au Théâtre Michel, aux Bouffes-parisiens, aux Capucines, à la Potinière, aux Nouveautés et au Théâtre en rond

38. Jocelyne George, Jean-Yves Mollier, *La plus longue des Républiques 1870-1940*, Paris, Fayard, 1994, p. 551.

39. Archives INA, IV AT 1, politique générale des programmes (2), rapport d'activité ORTF 1970.

40. *Télé 7 jours*, n° 602, 6 nov. 1971.

sans compter les représentations à l'étranger. La pièce *Lorsque l'enfant paraît* a été donnée durant quatre ans aux Nouveautés et a été reprise lors de la saison 1966-1967 au Théâtre Saint-Georges; *Boléro fut* créé en 1941 aux Bouffes-parisiens, *Mascarin* au Théâtre Fontaine en 1960. Ces quelques exemples suggèrent que, bien que les mises en scène soient différentes des versions télévisées, à l'exception de quelques reprises, le répertoire renvoie à ces théâtres parisiens où défilent les vedettes.

La fréquentation hebdomadaire des comédiens participe d'ailleurs du sentiment de proximité avec les vedettes parisiennes, celles des théâtres, des cinémas et de la télévision. Environ deux cents acteurs qui forment la fine fleur de la comédie parisienne se retrouvent sur les planches d'*Au théâtre ce soir*: pensionnaires et sociétaires de la Comédie Française, tels Jean Le Poulain, Micheline Boudet, Jean-Noël Sissia, vedettes des théâtres privés parisiens comme Axelle Abbadie, Christine Muller qui incarne de nombreux rôles de bonnes, héros de films de cinéma et de séries télévisuelles à l'instar de Sacha Briquet qui a joué dans plusieurs Chabrol mais aussi dans *Les Saintes chéries* et *Les Raisins verts*, acteurs de dramatiques télévisées comme William Sabatier dans *Zola* de Stellio Lorenzi où il incarnait Jaurès, habitués du *Théâtre ce soir* comme Danièle Deray. En clair, la série se nourrit de la présence des acteurs et actrices qui occupent les planches parisiennes mais contribue aussi au succès de gens de talents, parmi lesquels figurent de véritables légendes. À titre d'exemples on citera Annie Duperey, Danièle Lebrun, Évelyne Dassas, Jean Poiret, Michel Serrault, Fernand Reynaud, Jean-Paul Roussillon et Jacques Charron, Denise Gence, Yvonne Gaudeau, Alain Feydeau, Michel Duchaussoy, Bernard Dhéran, Georges Chamarat, Louis Seigner, Robert Manuel, Anne Carrère, Daniel Ceccaldi et Madeleine Robinson. Bref, des générations différentes d'acteurs font leur classe ici, jouent épisodiquement ou consacrent leur carrière dans cette émission télévisée qui leur assure une audience irremplaçable.

Le mérite d'*Au théâtre ce soir* est de permettre à la télévision de se substituer à un théâtre géographiquement, économiquement et socialement inaccessible. Les détracteurs de l'émission ne le nient pas, en lui reconnaissant le mérite de faire comme si le spectateur était au théâtre⁴¹. Les déplacements très rapides des personnages, l'outrance du jeu, les dialogues entre un nombre réduit de personnages, l'unicité du décor distinguent néanmoins cette émission des adaptations dramatiques qui occupent encore une place importante à la télévision. En cela, *Au théâtre ce soir* permet l'apprentissage, non du théâtre, mais d'un certain

41. « J'approuve Didier Béraud quand il reconnaît à la série *Au théâtre ce soir* au moins un mérite, celui de respecter les signes (le rideau, les trois coups, les applaudissements...), qui permettent au téléspectateur de se situer dans un rapport théâtral face à l'action représentée, et à ses moyens d'expression, en un mot de reconnaître le théâtre. Ne parlons pas, encore une fois, du répertoire d'au *Théâtre ce soir* », « Libres propos avec Jean Deschamps », *Théâtre et télévision*, op. cit., p. 17.

type de théâtre : la séduction offerte par le « jeu » de l'acteur exclut toute écoute attentive du texte, tout long monologue en étant nécessairement exclu. On notera enfin que le regard porté par le téléspectateur sur le théâtre diffusé diffère radicalement de celui du spectateur de théâtre : le regard n'y est pas panoramique, le spectateur ne choisit pas son objet mais subit des images de théâtre imposées par le choix des monteurs. Il n'empêche : l'illusion du théâtre est entretenue, et là réside l'essentiel pour son concepteur, Pierre Sabbagh. Il ne s'est pas trompé. Dès le début, la réception d'*Au théâtre ce soir* dépasse les meilleures prévisions⁴². Les téléspectateurs se manifestent immédiatement par le biais des magazines spécialisés⁴³, *Télé 7 jours* lui réserve d'emblée un accueil favorable⁴⁴. Au moment des bilans annuels, les chiffres d'audience cumulée de l'émission, toujours distinguée des dramatiques, lui laissent un net avantage : en 1970, l'audience moyenne des dramatiques policières tourne autour de 5 500 000 spectateurs, elle se monte à 700 000 pour les grands textes (*Le Misanthrope*, *L'Homme qui rit*, *La Cerisaie*), 8 000 000 pour les pièces en costumes et 7 500 000 pour les pièces modernes quand les vingt-quatre pièces de l'émission réunissent une audience variant entre 15 500 000 et 20 000 000 de téléspectateurs⁴⁵. En 1972, une enquête d'opinion portant sur l'année précédente indique qu'*Au théâtre ce soir* connaît une grande stabilité de son audience qui tourne autour de 50 à 60 % des téléspectateurs⁴⁶, avec cependant des scores un peu plus faibles au moment du passage, éphémère, de l'émission sur la deuxième chaîne, passage qui avait provoqué une salve de protestations épistolaires au début de l'année 1972. L'indice d'intérêt est, en revanche, beaucoup plus variable⁴⁷.

42. Emmanuel Berl écrit que « les spectateurs ont quand même préféré ces retransmissions imparfaites de comédie à des projections beaucoup plus élaborées de pièces qui souvent ne les amusaient pas », cité par Olivier Barrot et Raymond Chirat, « Ciel, mon mari ! », *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1998, p. 91.

43. *Télé 7 jours*, semaine du 6 au 12 août 1966, lettre de M^{lle} C. S., L'Hay-les-Roses : « ... Je me décide à prendre la plume pour féliciter Pierre Sabbagh de son heureuse initiative. Installer micros et caméras directement sur la scène et dans la salle pour nous permettre de profiter, à la fois, du jeu des acteurs de *J'y suis, j'y reste* et des réactions du public : Bravo ! Bravo encore aux comédiens qui étaient tous excellents. »

44. *Télé 7 jours*, semaine du 27 août au 12 sept. 1966, article intitulé « L'été Sabbagh » : « Dans les annales de la télévision, cet été 1966 sera celui de la naissance d'une émission qui fait l'unanimité : *Au théâtre ce soir*. Le fait est trop rare pour ne pas être souligné. Sa mission culturelle sera remplie, mais – et cela est nouveau – avec le sourire. Pierre Sabbagh a déjà sélectionné une cinquantaine de pièces qu'il pourra réaliser à la rentrée. Il ne lui manque que le feu vert de la direction. Il ne saurait tarder à l'obtenir, car, ce feu vert, les téléspectateurs le lui ont déjà donné. »

45. Archives INA, IV AT 1, politique générale des programmes (2), rapport d'activité ORTF 1970.

46. Calculé en % sur 100 personnes adultes de 15 ans et plus possédant une télévision. 1 % correspond à 290 000 personnes.

47. Archives INA, article 271, opinion ORTF, 1971/1972/1973, audience et appréciation des émissions de télévision consacrées au théâtre, 10 mars 1972.

Tableau 2Audience et indice d'intérêt de pièces données dans *Au théâtre ce soir* (1971, début 1972)

Titres de pièces	Audience (%)	Indice d'intérêt (%)
<i>Les Pituitis</i>	67	89
<i>Bienheureuse Anaïs</i>	50	86
<i>SOS homme seul</i>	60	86
<i>La Manière forte</i>	67	77
<i>Fric frac</i>	59	72
<i>Douze hommes en colère</i>	39	66
<i>La Corde</i>	46	37
<i>Romancero</i>	36	47
<i>Joyeuse pomme</i>	62	24

Les lettres de téléspectateurs reçues par Pierre Sabbagh rendent parfaitement compte du fait que les pièces ravissent un public privé de divertissement qui, du fond de son village ou de son quartier, se transforme pour un soir en critique, quitte à en remonter à « ces messieurs [qui] n'apprécient pas le théâtre boulevardier », assène une téléspectatrice du Nord, « au nom de [son] quartier et de [son] milieu qui n'est pas très instruit mais qui représente la majorité qui paie la taxe télé »⁴⁸. « Au vestiaire on en parle le soir on se prévient, attention ce soir il y a une "Sabbagh" et le lendemain matin au vestiaire nous en faisons la critique d'ailleurs toujours bonne », affirme une autre téléspectatrice, ouvrière à Villeurbanne⁴⁹.

Au fond, la réussite de cette émission de théâtre relève de deux logiques. La première est celle de la prospection des publics. *Au théâtre ce soir* renoue avec la tradition d'un théâtre qui attire les foules, celle du théâtre populaire du début du XIX^e siècle, du théâtre du mélodrame qui bouleverse les publics des boulevards des années 1830, et précisément du boulevard du Crime jusqu'à l'aube du Second Empire⁵⁰, celle, plus tard, du théâtre de la Belle Époque et de l'entre-deux-guerres qui voit les théâtres de la capitale – Châtelet, Gaîté, Mogador – mettre en scène des vaudevilles, des revues et des opérettes pour un public composé pour

48. Archives nationales, archives ORTF, 1993, article 155, lettre d'une téléspectatrice de Berlaimont, 29 nov. 1970.

49. Archives nationales, archives ORTF, 1993, article 155, lettre d'une ouvrière de Villeurbanne, s. d., 1970.

50. Les travaux haussmanniens ont abouti à la disparition des théâtres du boulevard du Crime et à leur remplacement par des théâtres construits plus au centre de la capitale, les théâtres de boulevard transformés et reconstruits devenant surtout des lieux de divertissement pour la bourgeoisie. Voir Catherine Naugrette, *Paris sous le Second Empire, le théâtre et la ville : essai de topographie théâtrale*, Paris, Librairie théâtrale, 1998.

l'essentiel, des classes moyennes⁵¹ et, de plus en plus rarement, de représentants des classes populaires. Plus largement, elle participe à l'homogénéisation culturelle des années de l'après Seconde Guerre mondiale et à l'importance prise par la culture de divertissement. Elle représente l'autre aspect de la culture de masse dans lequel la futilité, la dérision et la recherche d'un plaisir culturel immédiat jouent un rôle majeur. Sur ce plan, elle contribue à dessiner la bipolarité culturelle de la France entre un théâtre que l'on peut classer de manière restrictive sous l'étiquette de « boulevard » et un théâtre, public ou non, à l'affût de grands auteurs, à la recherche d'effets de mises en scène, qualifié de façon également restrictive d'« avant garde », qui touche les couches sociales relativement aisées ou, tout du moins, cultivées de la population. Les deux, en tout cas, se définissent souvent par l'exclusive, l'un se défendant d'être l'autre et inversement.

Une émission de plus en plus décalée

Or, ce qui fait le succès de l'émission se retourne au fil des ans contre elle. Son premier atout était son lien privilégié avec le théâtre privé parisien. Pourtant, *Au théâtre ce soir* aurait pu et dû le représenter plus massivement comme le laissent penser des analyses disponibles pour les premières années de diffusion :

Le comité (en particulier Madeleine Renaud, Georges Neveux et Thierry Maulnier) a approuvé et encouragé l'action nouvelle entreprise par M. Biasini avec le théâtre privé, à partir de la série *Au théâtre ce soir* que la Direction veut faire porter sur l'ensemble des théâtres parisiens et orienter vers une véritable anthologie des pièces de boulevard ayant obtenu du succès dans le cours des vingt ou trente dernières années.⁵²

Mais l'émission restant repliée sur le théâtre Marigny, l'ensemble des théâtres privés parisiens n'est pas représenté. Pour ces théâtres qui connaissent de nombreuses difficultés – un fonds de soutien est créé en 1964 et réformé en 1972 sans que les ennuis disparaissent – la télévision aurait pu être une manne. Il n'en sera rien.

Son deuxième atout résidait dans sa rapidité d'exécution. Au détriment parfois de la qualité. Le problème est d'ailleurs très vite mis en évidence. Émile-Jean Biasini indique

51. Les théâtres privés passent de vingt-six en 1874 à quarante en 1904, et soixante-cinq en 1924. Indications tirées de Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 169.

52. Archives INA, documentation écrite IV AT 1, comité de programmes de télévision, rapport d'activité de février 1967 à février 1968, présenté par G. E. Clancier, secrétaire général des comités de programmes.

au printemps 1968 que les émissions seront poursuivies mais « appelées à être exclusivement réservées au théâtre de boulevard de qualité »⁵³. Dans le rapport d'activité de 1970, il est noté que : « un effort particulier a été fait pour élargir le choix des pièces et présenter, à côté des œuvres traditionnelles du boulevard, des classiques tels *Le Bourgeois gentilhomme* et *Les joyeuses commères de Windsor* ainsi que quelques pièces policières⁵⁴ », mais que l'effort demeure limité. Robert Manuel reconnaît, en fin de parcours, que le répertoire gagnerait à être amélioré⁵⁵. La qualité inégale, jugée inévitable du fait du nombre élevé de pièces représentées, n'est cependant pas toujours considérée comme négative :

À raison de vingt-six pièces par an, il est certes impossible d'enregistrer uniquement des chefs-d'œuvre. N'est-il pas d'ailleurs souhaitable de fournir au téléspectateur une échelle de valeurs ? Le plus souvent, il ne s'y trompe pas.⁵⁶

Quand la qualité du répertoire n'est pas directement attaquée, c'est la faiblesse des moyens déployés pour l'émission qui est soulignée, ainsi que l'illustre cette critique de *Télé 7 jours* à propos des *Vignes du seigneur* : « Quelques francs dépensés chez un fripier, et notre plaisir aurait été complet »⁵⁷. Plus largement, l'émission est raillée parce qu'elle rejette l'offre de qualité au profit de la recherche d'une forte audience, en utilisant des procédés désignés comme racoleurs. C'est ce dont témoigne ce mot d'esprit de Jean Dutourd à propos de *Maître Bolbec et son mari* diffusé en 1973 :

Pour une fois, *Au Théâtre ce soir* s'est mis en frais... les décors et les costumes étaient moins laids que d'habitude. Mais je voudrais bien que quelqu'un m'expliquât pourquoi on se croit obligé de mettre les vieux vaudevilles au goût du jour.⁵⁸

Troisième atout, l'association avec le théâtre privé devient un défaut chez les partisans d'un théâtre populaire subventionné qui envisagent la démocratisation de la culture par la diffusion de classiques et d'œuvres davantage tournées vers la réflexion, pour ceux aussi qui, plus politisés, souvent influencés par le brechtisme, ne supportent pas ce théâtre qui nie la lutte des classes et les conflits sociaux, pour ceux enfin qui, après 1968, privilégient

53. Cité dans *Le Technicien du film*, n° 148, 15 avril-15 mai 1968.

54. Archives INA, IV AT 1, politique générale des programmes (2), rapport d'activité ORTF 1970.

55. *Télé 7 jours*, n° 2679, semaine du 16 au 22 juin 1984.

56. Archives INA, article 271, ORTF programmes 1973-1974, « Les trois chaînes et les trois coups », mars 1973.

57. *Télé 7 jours*, n° 392, semaine du 23 au 29 sept. 1967.

58. Jean Dutourd, *France-soir*, 26 juin 1973.

un théâtre de la contestation⁵⁹. De fait, les pièces se présentent comme l'antidote de la protestation et de la lutte. Ainsi, après Mai-1968, une lettre d'une téléspectatrice dit sa joie d'avoir pu rire aux différends qui opposent un père despotique ou son fils paresseux dans *Étienne*: « Enfin, bonne humeur et rire ont repris place sur notre petit écran, bien trop longtemps accaparé par de tristes événements. »⁶⁰

Son quatrième atout réside dans sa longévité. L'émission a su conquérir un public en pleine augmentation à la fin des années soixante⁶¹. Cependant, l'essoufflement paraît très vite menacer. Une lettre le signalait déjà en 1970⁶². À la question formulée dans *Télé 7 jours*, Pierre Sabbagh répond: « Ce n'est pas vrai. Au contraire, je peux encore monter cent pièces au moins sans lasser le public. »⁶³ Il ne faut toutefois pas exagérer cette tendance. *Au théâtre ce soir* reste l'une des émissions favorites des Français tout au long de la décennie soixante-dix. Cela n'empêche qu'au fil des ans, ce théâtre de la comédie de mœurs qui montre une société bourgeoise repliée sur elle-même agace de plus en plus. À titre d'exemple, on citera Maurice Clavel, pourfendeur de la politique culturelle menée sous De Gaulle par Malraux, qui vilipende ce pays où *Au théâtre ce soir* montrait « les délices boulevardiers de la bourgeoisie cochonne d'entre-deux-guerres et de celle qui lui survit encore, increvablement. »⁶⁴

Il semble que l'arrivée de la gauche au pouvoir ne soit pas pour rien dans la disparition à terme de l'émission du petit écran⁶⁵. Lorsque Jacques Boutet est nommé à la tête de la première chaîne à l'automne 1981, son ambition est de moderniser la programmation et non de s'appuyer sur les sondages au risque de perdre quelquefois des téléspectateurs. « L'innovation est à ce prix. » *Au théâtre ce soir* est alors dans le collimateur selon *Télé 7 jours*:

59. Voir Jean Caune, *La Culture en action de Vilar à Lang*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, 352 p., réimpression avec postface, 1999, 376 p. et Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, t. 2. 1959-1968*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1993, 230 p.; t. 3. *1968, Le Tournant*, Paris, Actes Sud-papiers, 1994, 244 p.; t. 4. *Le Temps des incertitudes 1969-1981*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1995, 233 p.

60. *Télé 7 jours*, n° 430, 20 au 26 juill. 1968.

61. En 1966, 51,7 % des Français possèdent un téléviseur. Ils sont 70,4 % en 1970. Voir Jean-Noël Jeanneney, Agnès Chauveau (collab.), *L'Écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette Littératures, Issy-les-Moulineaux, Arte éditions/la Cinquième éditions, 2001, 815 p.

62. *Télé 7 jours*, n° 556, 19 déc. 1970.

63. *Télé 7 jours*, n° 545, 3 oct. 1970.

64. Article du *Nouvel Observateur*, 15 janvier 1967, repris dans *Combat de franc-tireur pour une libération*, Paris, Pauvert, 1968.

65. C'est ce qu'a suggéré Jean-Jacques Bricaire lors de notre entretien mais il n'a pas souhaité en dire plus sur ce sujet.

Visé, avec d'autres, par ce propos, Pierre Sabbagh se déclare disposé à faire évoluer le répertoire de « Au théâtre ce soir » ; à l'entendre, l'envie l'en a maintes fois dérangé mais « on a toujours refusé mes projets, prétextant que j'étais là pour faire marrer la veille des week-ends. » On courra le risque de mettre au chômage les quarante personnes qui y travaillent à plein temps et d'envoyer pointer plus souvent aux Assedic les deux cent comédiens utilisés chaque année.⁶⁶

La version de Jean-Jacques Bricaire diffère quelque peu. Selon lui, Pierre Sabbagh aurait, au contraire, toujours été hostile au changement et n'aurait pas répondu favorablement aux suggestions que le directeur du théâtre Marigny lui proposait⁶⁷. Bricaire regrette également que des pièces importantes telles *La Nuit des rois*, *Volpone*, *Un Mari idéal* ou *Domino*, n'aient jamais été reprogrammées⁶⁸. Quoiqu'il en soit, l'émission ne s'éteint pas dans la foulée. Elle reprend à la fin de 1983⁶⁹ et ne s'arrête définitivement qu'en 1986 avec la diffusion, peu représentative de l'ensemble du répertoire donné depuis 1966, d'une pièce de Molière, *Le Malade imaginaire*⁷⁰.

À l'évidence, Paris est bien présent dans *Au théâtre ce soir*. En effet, si les lieux publics et les monuments parisiens ne sont pas visibles à l'écran, une image mentale de la capitale, on l'a vu, se dessine, celle d'une ville folle dans laquelle se jouent les péripéties, les querelles d'ambitions et les machinations financières les plus extravagantes, celle d'une ville Lumière où les rêves peuvent devenir réalité, celle aussi d'une ville-phare d'une certaine bourgeoisie. Cependant, c'est une image contrastée qui est donnée à voir aux téléspectateurs : d'un côté une vision dépassée de la capitale, renvoyant au XIX^e SIÈCLE, au mieux à l'entre-deux-guerres, dans laquelle les rapports sociaux demeurent extrêmement figés ; de l'autre, par le choix des costumes, du ton parfois adopté par les acteurs, des décors et des situations jouées, une représentation, certes édulcorée ou

66. *Télé 7 jours*, n° 1112, semaine du 19 au 25 sept. 1981.

67. Jean-Jacques Bricaire, « Je reconnais que l'émission avait pris de la bouteille et qu'un rajeunissement s'imposait. Hélas ! Pierre Sabbagh n'a jamais rien voulu savoir pour apporter une quelconque modification au sacro-saint protocole du "Théâtre ce soir" », *op. cit.*, p. 103.

68. *Ibid.*

69. Pierre Sabbagh, « À la fin de 1983, le président de TF1 m'a indiqué que la disparition de *Au théâtre ce soir* depuis deux ans pénalisait son audience, et que, pour retrouver des chemins connus et souriants, il me fallait reprendre cette émission. Ainsi fut fait. Ce n'est plus exactement le même *Au théâtre ce soir*. Ce ne sont plus les mêmes équipes mais c'est toujours moi qui viens, jour et nuit, hanter les décors pour aller au-devant du spectateur, qui a tant besoin de sourires, de distractions et de rires », *op. cit.*, p. 153.

70. Archives personnelles Jean-Jacques Bricaire. Le dernier enregistrement s'est effectué le 15 déc. 1984. Pas de tournage du 12 juin 1982 au 3 mars 1984.

outrancière, c'est selon, mais incontestable, d'une certaine modernité parisienne. Ce paradoxe a peut-être fait le succès de l'émission. Toutefois, l'essentiel réside probablement ailleurs, dans la mise en place de ce rituel télévisuel qui conduit invariablement à Paris, un Paris rêvé et rendu accessible par la magie de la télévision, mais un Paris de « carton-pâte » dont personne n'est dupe sans doute – mais qu'importe! – de l'illusion sur laquelle il repose. Or, cette ritualisation qui a contribué à la longévité de l'émission a fini, à la longue, par apparaître singulièrement décalée. ■