

Paul Rasse

LE THEATRE DANS L'ESPACE PUBLIC, AVIGNON "OFF"
avec les participations de N. Pelissier, N. Midol, et C. Benzoni,
Aix en Provence, EdiSud, 2003, 220 pages.

Chapitre 1

GRANDEURS ET MISERES DU THEATRE DANS LA CITE

Paul Rasse¹

RESUMÉ

Dans l'ombre, le silence des médias et le mépris de l'intelligentsia, le festival "Off" d'Avignon est devenu un espace culturel exceptionnel, par la diversité des spectacles et le nombre des spectateurs, mais surtout, parce qu'il s'y invente un théâtre différent, révélateur de profonds bouleversements qui agitent le champ de la culture.

Le festival "Off" est devenu un espace public, ce moment suspendu de grâce, d'intelligence collective où une dynamique sociale se met en place qui transforme les rapports à la culture et où s'invente un théâtre différent qui articule une création foisonnante avec un public curieux, critique et passionné. Pour en éclairer la dynamique, Paul Rasse et une équipe de chercheurs universitaires ont mené durant trois ans une enquête auprès des troupes, du public et de la presse. Il montre en quoi le "Off", loin de n'être que l'antichambre du "In", est révélateur d'une dynamique que l'on retrouve ailleurs, et qui témoigne d'une aspiration du public à affirmer sa maturité, en initiant de nouveaux rapports à l'art et à la création.

¹ Paul Rasse

Professeur des universités,
Directeur du Laboratoire de recherche en sciences de l'information et de la communication I3M (information, milieux, médias, médiation)

Chargé de mission du président ayant en charge la direction de la culture à l'Université Nice Sophia-Antipolis.

Directeur du master 2 Médiation et Ingénierie Culturelle.

Il vient de publier : La rencontre des mondes, Diversité culturelle et communication, éditions Armand Colin, 2006.

Pour étudier la dynamique culturelle du festival “Off” d’Avignon et avant d’arriver à lui, il a paru important de prendre de la hauteur en le restituant dans son contexte historique. Il ne s’agit pas pour autant de faire l’histoire du théâtre, seulement de montrer que le festival se situe dans la lignée d’un grand art populaire défini dans son rapport au public, et depuis toujours confronté au pouvoir, à son désir de se l’approprier. Il ne s’agit pas non plus de déplorer un âge d’or, une époque mythique maintenant révolue, seulement d’utiliser les mythes pour ce qu’ils sont, une façon de donner du sens, de mettre en évidence des enjeux et des perspectives de la période actuelle.

Nous travaillerons à l’aide quatre grands paradigmes, celui d’espace public, celui d’éducation populaire, celui d’action culturelle et celui d’esthétique en réseau. Les trois premiers correspondent chacun à une époque et à un idéal de la médiation culturelle, car les modèles historiques ont cette vertu de servir de référence collective, d’orienter le regard sur le monde. Le dernier tentera d’éclairer la situation actuelle de la culture officielle, pour en venir dans le chapitre suivant, à s’interroger sur la façon dont le “Off” modifie ce paysage.

--- 1 ---

Émergence de l’espace public au siècle des lumières.

Dans les années 70 et dans la mouvance de Mai 68, les premières traductions d’un certain nombre de textes de l’école de Francfort, connurent assez vite un grand succès dans les milieux universitaires, pour alimenter une critique radicale, introspective, d’une société, alors en pleine effervescence. L’un d’entre eux, publié sous le titre de “L’espace public”, avait été écrit quelques années plus tôt par un jeune philosophe encore inconnu, Jürgen Habermas ; il n’était à l’époque que l’assistant du maître Adorno, mais prendra par la suite la direction du mouvement. Dans ce livre, il analyse le monde contemporain à partir d’un modèle culturel historique, situé au Siècle des lumières, à la veille de la Révolution française². Il montrent comment, à partir du XVII^e, et plus particulièrement du XVIII^e, une nouvelle catégorie sociale en plein essor, la bourgeoisie, parvient à s’affranchir de la domination séculaire, culturelle et idéologique de l’aristocratie et de l’église. 1/ Au fur et à mesure que s’affirme l’individu privé, urbain, habitant du bourg, elle fait la découverte de nouvelles formes de sensibilité pour la littérature et la culture, 2/ Elle se forme en public dans les salons, les cafés, les cercles de lecture, les salles de concert et de spectacle qui apparaissent à la fin du XVII^e et se multiplient, dans toute l’Europe, pendant le XVIII^e. 3/ Chemin faisant, elle s’initie à l’usage public du raisonnement, se met à penser librement, non seulement à nourrir sa réflexion, mais à mettre à distance, en débat, à soumettre à discussion, la culture dont elle est imprégnée depuis des siècles, pour finalement en venir à mettre en question la légitimité du pouvoir en place et le bousculer.

² Habermas Jürgen, L’espace public, Ed. Payot, 1996, (la première 1ère édition en allemand en dates 1962, et en français de 1976), + Préface inédite à l’édition de 1990 publiée en France 1992.

Il faut noter que trente ans plus tard, un historien français réputé, Roger Chartier revient par deux fois sur la question, et confirme la thèse d’Habermas, à la lumière des dernières avancées de l’histoire de cette période. Voir Chartier Roger, Les origines culturelles de la Révolution Française, Ed. Seuil 1990, et Chartier Roger, Culture écrite et société, Albin Michel, 1996, chapitre 7, p. 205 et suivantes.

Jusque-là, les mécènes, princes ou prélats étaient les seuls mandataires des productions artistiques qu'ils finançaient et contrôlaient pour leur plus grande gloire. Veblen, déjà en 1899, dans sa *Théorie de la classe des loisirs*, analysait le rôle de la culture ostentatoire des élites. Elle s'épanouit au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la barbarie, de la violence des chefs de guerre féodaux. Le pouvoir s'affirme plus subtilement, fonctionne davantage à la légitimité, par le biais de catégories idéologiques qui lui donnent l'apparence du naturel, d'être ainsi, immuable, fondée de toute éternité. S'inventent alors des modes de vie où la noblesse affiche son statut privilégié, et notamment, que dégagée des contingences matérielles, elle peut affiner ses façons d'être en société, se consacrer aux œuvres de l'esprit et en faire un signe de distinction avec le travailleur, le rustre qui lui, dépense toute son énergie, à la sueur de son front, à l'usure de ses mains, pour gagner sa pitance et produire la richesse des maîtres³.

Jusqu'au XVIII^e siècle, toute création soumise au pouvoir aristocratique n'est que « création de circonstance » explique Habermas. Les compositeurs, par exemple, « employés comme maîtres de chapelle ou musiciens de Cour, travaillaient au contrat, comme les écrivains pour les mécènes et les acteurs pour les princes »⁴. Et si l'aristocratie éclairée laisse le génie des grands artistes, s'exprimer, au moins assurent-elle que ceux-ci travaillent à sa gloire et non pas à l'inverse. Les grandes décisions artistiques et les batailles essentielles, notent Couty et Ryngaert à propos du théâtre, se mènent à Versailles et à l'ombre du monarque. L'abbé d'Aubignac dans sa pratique du théâtre recommande « la règle de la bienséance » selon laquelle il faut parler chacun selon sa condition, son âge et son sexe, et ne pas blesser les principes et les idées morales généralement admises⁵. A partir de 1660 le dogmatisme des classiques purifié de toute vulgarité, réduit à la déclamation du beau texte en vers ou prose, s'impose à tous les tenants du genre noble avec une rigueur extrême.

Pour faire du théâtre un rituel social aristocratique, Louis XIV le coupe de ses racines populaires et tarie sa longue tradition du théâtre ambulant, saltimbanque, jugée indécente et subversive. Il crée la Comédie française en 1680, par lettre de cachet. Pour cela, il impose la fusion de quelques troupes parisiennes en une seule compagnie, en lui réservant l'exclusivité du théâtre parlé à Paris. Ce qui, de fait, entraîne la disparition des autres troupes et s'accompagne de l'interdiction plus ou au moins ferme, selon les lieux et le moment, des autres formes de spectacle vivant, et notamment des théâtres de foire, des farces, de la pantomime, de la commedia dell'arte. La musique, elle aussi avait été interdite en public par l'Académie seule habilitée à jouer dans la Capitale. Jusque là, les artistes célèbres pouvaient toujours multiplier les mécènes et en changer, ce qui leur laissait encore un peu de liberté, en développant le système des académies, Colbert et le Roi soleil placent la création sous l'autorité absolue de l'état monarchique. Cependant, indique Dominique Leroy, en érigeant l'art de cours en système et en le concentrant autour du roi, Colbert hâte sa décadence. Et de conclure « Le conformisme imposé par Versailles étouffe les manifestations de la vie artistique et conduit à l'académisme tandis que le théâtre se réduit à la plus triste médiocrité »⁶.

³ Veblen Thorstein, *Théorie de la classe de loisir* (publié pour la première fois aux USA, en 1899), Ed. Gallimard 1978.

⁴ Habermas, op. cit., p50.

⁵ Couty Daniel et Ryngaert Jean Pierre, *Représentation théâtrale et espace social*, in *Le théâtre*, sous la direction de Couty Daniel et Rey Alain, Ed. Bordas, 1980, p.48 et suivantes

⁶ Leroy Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France*, L'harmattan, 2000, p. 67 voir aussi p. 22 et suivantes.

Le théâtre en débat avec le pouvoir

L'aristocratie du XVII^e siècle ne représente pas le public au sens moderne du terme ; certes, elle entretient les artistes, mais plutôt comme ses serviteurs, ainsi que le sont les pages attachés à la maison du Prince. La production culturelle fondée sur le mécénat correspond davantage à une sorte de consommation ostentatoire, qu'à la rencontre d'un public intéressé avec les œuvres et les artistes. Celui-ci ne se forme qu'au XVIII^e siècle, après que le producteur, l'éditeur, le directeur de salle, l'entrepreneur de spectacle ait remplacé le mécène et pris en main le financement et la diffusion des œuvres sur le marché⁷.

Tout change à partir du moment où, pour échapper à cette domination de la cour sur la culture cultivée, la bourgeoisie développe, dans les grandes villes et à Paris notamment, ses propres lieux de rencontre et de discussion esthétique, de création et de diffusion artistique, tels que les sociétés savantes, les clubs, les cafés, les salles de concert et de théâtre qu'elle autofinance au moyen d'un droit d'entrée, d'un abonnement ou d'une cotisation dont s'acquitte le lecteur, le visiteur ou le spectateur. Devenu public payant participant au financement des productions culturelles, chacun est alors en position d'avoir un regard critique sur ce qui lui est donné à entendre et à voir. « L'art dégagé de ses fonctions de représentation sociale devint l'objet d'un choix libre, et affaire de goût qui évoluait »⁸. À l'instar de la littérature, le théâtre, comme la musique et la peinture est dotés, lui aussi, d'un public au sens spécifique du terme, à partir du moment où la création échappe à la commande et à l'emprise de la Cour sur l'esthétique. Ce public est constitué d'aristocrates qui viennent s'encanailler en ville, mais aussi de la bourgeoisie aisée, de commerçants et de membres des professions libérales, d'étudiants et de clercs. Tous en amateurs éclairés, se frottent les uns des autres, apprennent les uns des autres.

Le siècle des lumières a la passion du théâtre qui fait l'objet d'une âpre lutte pour échapper au contrôle du Roi. Au début du XVIII^e, il n'y a encore à Paris que deux théâtres permanents. En 1707 la comédie française fait interdire l'interprétation de scènes dialoguées dans les théâtres de foire, en réponse, les forains imaginent le jeu à "la muette", au plus grand amusement du public qui ne cesse de grossir et s'étend à toutes les classes de la population. Nouvelle interdiction, cette fois les forains décident de correspondre par écriteaux. Et l'Opéra qui a le privilège du chant préfère anticiper le problème et doubler la Comédie française en accordant aux forains, en 1716, le droit de donner pendant la tenue des foires Saint Germain et Saint Laurent des spectacles mêlés de chants et de danse contre la somme fixe et annuelle de 75 000 livres. Mais la demande explose, contourne les règles au grand dam de la Comédie Française. En 1760, un entrepreneur, Nicolet ose braver l'intendant de police et passe outre le monopole des privilèges, en ouvrant un premier théâtre privé boulevard du Temple qui prendra plus tard le nom de "La gaité". Dix ans plus tard Oudinot, crée le fameux "Ambiguë comique"⁹. En 1774 on ne compte encore que cinq salles, mais le mouvement est lancé, les lieux de spectacle vivant se multiplient en France et en province. On joue du théâtre et de la musique dans des salles plus ou moins clandestines et plus ou moins permanentes, mais aussi dans les salons, les clubs et même les cafés. Le répertoire est là essentiellement celui des comédies ou des mélodrames, et la tragédie classique décline en dépit des efforts de Voltaire et de la Comédie Française¹⁰.

⁷ Habermas, op. cit., p.49.

⁸ Idem p.50.

⁹ Leroy Dominique, Histoire des arts du spectacle en France, L'harmattan, 2000, p.67, voir aussi p.22 et suivantes, p.72 et 74.

¹⁰ voit Cacérés Bénigno, Loisirs et travail du moyen age à nos jours, Ed. Seuil,1973, p.79 et suivantes, p.117 et suivantes.

Le processus d'émancipation se produit également pour la peinture, la musique et la littérature,, progressivement, subrepticement, la bourgeoisie éclairée apprend à affirmer et à développer sa propre opinion à l'égard des formes d'expression artistique qui étaient jusque-là le domaine exclusif du roi et de l'aristocratie. Elle s'initie à l'usage public du raisonnement et se met à penser librement, non seulement à nourrir sa réflexion, mais à mettre à distance, à soumettre à discussion, la culture dont elle est imprégnée depuis des siècles. L'esthétique échappe à la noblesse. Louis Sébastien Mercier, libre-penseur de cette fin du XVIIIe, le dit dans son fameux tableau de Paris : « Le mot cour n'en impose plus parmi nous, comme au temps de Louis XV. On ne reçoit plus de la cour les opinions régnantes, elle ne décide plus des réputations, en quelque genre que ce soit ; on ne dit plus avec une emphase ridicule, la cour en a décidé ainsi. On dit nettement, elle n'y entend rien, elle n'est pas dans le point de vue... La cour a donc perdu cet ascendant qu'elle avait sur les beaux-arts, sur les lettres et sur tout ce qui est de leur ressort », et de conclure, « c'est de la ville que part l'approbation ou l'improbation adoptée dans le royaume »¹¹. Et bientôt les lieux de culture deviennent des lieux de discussions enthousiastes sur les créations que l'on y présente, les arts, la littérature, les sciences et la politique. Et les nouveaux médias de l'époque, la poste, la presse, l'édition se font l'écho de ses débats, les nourrissent, les reprennent, les croisent entre eux, inlassablement, élargissant l'espace public de discussion critique au pays et à l'Europe tout entière.

Dans les théâtres, au XVIIIe et jusque dans la première partie du XIX^e, il n'y a pas véritablement de séparation entre la scène et le spectateur. Au parterre, se rassemble « un public d'étudiants et d'intellectuels se tenant debout, interpellant bruyamment et directement les acteurs, dans une spontanéité passionnée mais contrôlée, suivant des moments conventionnels, interrompant l'intrigue »¹². On s'invite dans les loges ou les balcons, on y pousse la conversation, on s'y donne en spectacle, et chacun a son mot à dire et le dit, et forme son opinion sur les réalisations, et enrichit sa conscience du monde. Une fois le rideau tombé, les productions artistiques continuent de nourrir les discussions enflammées des cafés, des salons, relayés par la presse naissante et l'édition en plein essor qui les diffusent partout en Europe¹³.

La figure du critique qui prend forme alors pour accompagner « le jugement profane d'un public majeur ou en passe de le devenir » reste en quelque manière un amateur, remarque Habermas. Même lorsque la critique d'art se professionnalise et devient l'apanage de quelques-uns, elle se revendique en tant que porte-parole d'un public éclairé ; elle ne prétend pas s'approprier le débat, se le réserver, mais le nourrir¹⁴. L'essor de l'espace public conduira à de profondes mutations politiques, et partout en Europe, après diverses turpitudes de l'histoire, à l'essor de la démocratie.

Régression de l'espace public dans l'époque moderne

Au XVIIIe la bourgeoisie fait partie du Tiers état, serte, elle en représente la fraction aisée et éclairée, mais il n'y a pas de rupture sociale entre elle et le reste du peuple, c'est avec lui

¹¹ Mercier Louis Sébastien, *Tableau de Paris*, nouvelle Édition, Amsterdam 1782 - 1783 T. IV, p.261 - 264. Cité par Chartier Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution Française*, Ed. Seuil, 1990, p.217 .

¹² Flichy Patrice, *Une histoire de la communication moderne, espace public, espace privé*, Ed. La découverte, 1991/ 1997, p.211 et suivantes. Allard Laurence, *Pluraliser l'espace public, esthétique et médias*, Quaderni n° 18, automne 1992, p.144

¹³ Voir aussi, Couty Daniel et Ryngaert Jean Pierre, *Représentation théâtrale et espace social*, in *Le théâtre*, op. cit. p.52.

¹⁴ Habermas, op. cit., p.52

qu'elle fera en France la révolution et qu'ailleurs elle imposera la démocratie. Au XIX^e siècle, tout change, parvenue au pouvoir, elle cherche maintenant à légitimer sa place en faisant de la culture cultivée et du patrimoine artistique un moyen s'identifier aux élites de l'ancien régime et de se distinguer des classes populaires.

En 1791, après que la Convention ait aboli les privilèges dramatiques et accordé la liberté d'exploitation théâtrale, on compte 54 théâtres. Mais déjà en 1794 un décret rétablit la censure et instaure un contrôle strict des contenus et des formes d'expression. Quelques années plus tard, Napoléon revient au système artistique de l'ancien régime, des académies, des privilèges, de subventions et de récompense des artistes officiels. Il limite le nombre des salles parisiennes à huit, pour réserver le théâtre à l'ancienne et à la nouvelle aristocratie impériale. Quatre grands théâtres nationaux jouissent de subventions élevées, tandis qu'il fait fermer "les petites salles" qu'il ne croit capables que "de bambochades". En province, il impose un système de privilèges identique, réservant le théâtre à des troupes officielles, dites stationnaires ou ambulantes, et fait poursuivre les irréguliers avec la plus grande rigueur, en ne tolérant le théâtre amateur que sous réserve d'une autorisation préalable et de contrôle du répertoire¹⁵. En signe de son pouvoir et de ses préoccupations de mécène sur les arts, l'empereur réorganise et régleme la comédie française depuis Moscou et la campagne de Russie. Quand à l'espace public de discussions, il a été supprimé en application de la loi Le Chapelier qui interdit les associations culturelles, les clubs, et sociétés savantes.

Les entrepreneurs de théâtre ne recouvreront leur liberté d'entreprendre qu'en 1864, à l'exception de la censure qui ne cessera de s'exercer qu'en 1906. Le spectacle vivant apparaît à la bourgeoisie entrepreneuriale de cette époque comme une source de profit suffisamment prometteuse pour mériter qu'on le libère de l'emprise de la réglementation qui l'étouffe. Et rapidement le nombre de salles ouvertes à Paris et en province explose. De fait, explique Leroy, pour avoir mené une étude minutieuse, le XIX^e siècle est caractérisé par l'expansion du public, mais aussi, par sa segmentation en catégories homogènes. La rencontre et le brassage des classes dans les mêmes salles, caractéristique de la période antérieure dominée par l'espace public, se défait progressivement au fur et à mesure que les salles de spectacle se multiplient et se diversifient en fonction de leur implantation et de leur répertoire. Certaines se spécialisent dans la féerie, la comédie, l'opérette, l'opéra bouffe et le public populaire. Les plus célèbres d'entre elles se nomment Boulevard du crime, Folie dramatique, Délassement comique... Viennent ensuite les théâtres dits de standing, de première ou seconde vague, implantés sur les grands boulevards. Ils se font une réputation de Vaudeville dont Romain Rolland aimait à dire qu'il est une "métonymie de la société bourgeoise". Au sommet, les théâtres subventionnés, l'Odéon, la Comédie Française, l'Opéra comique et l'Opéra, continuent de servir un répertoire classique et académique. Entre tous, l'éventail des prix s'est démesurément élargi. Au plus haut de l'échelle, des salles toujours plus luxueuses rivalisant entre elles par le poids des or et des matériaux précieux, la sophistication des décors et des machineries, rassemblent la classe dominante. Tandis qu'au plus bas, à partir de la fin du XIX^e siècle, et surtout pendant la première partie du XX^e, le nombre de théâtres et de places accessibles aux couches les plus modestes diminue régulièrement, jusqu'à ce que le public populaire disparaisse de la scène du théâtre français¹⁶. Il faut ajouter que le succès du cinéma y a aussi fortement contribué. Lui permet ce que les entrepreneurs de théâtre ne sont jamais parvenus à faire : la production industrielle de masse, de propositions culturelles

¹⁵Leroy Dominique, Histoire des arts du spectacle en France, op. cit. p 83 et suivantes.

¹⁶ Leroy Dominique, op.cit., p.143 à 176. Il explique, par exemple, qu'entre 1817 et 1837, 46% des places des grands théâtres parisiens coûtaient environ trois heures de travail d'un manoeuvre, alors qu'un siècle plus tard, il ne reste plus à Paris, qu'une part infime des places encore accessibles à ces mêmes tarifs.

diversifiées accessibles au plus grand nombre, et susceptibles de servir aux investisseurs audacieux de substantiels profits.

Les dérives commerciales de la culture populaire ou bourgeoise, la dégradation des œuvres en marchandises et de l'art en divertissement offriront aux élites, un argument de poids pour développer dès la fin du XIX^e, une esthétique "à rebrousse-poil", s'opposant au beau, au drôle, à l'agréable, au bon sens communs. « Il faut choquer le public, scandaliser ses goûts, contrarier ses habitudes, nuire à son hygiène » écrivent les frères Goncourt. « Cette résistance esthétique coupera durablement les artistes du peuple », explique Prado en reprenant les arguments d'Habermas, Adorno et Arent. Ils y perdront le sentiment d'avoir une mission au sein de la société, celle d'exalter une communauté de pensée, « *le sensus communis* » dans l'exigence d'un partage universel¹⁷. De la même façon qu'à la Renaissance les artistes avaient renoncé à leur statut d'artisan pour se ranger sous la protection des grands mécènes, les avant-gardistes dépendront désormais de la petite minorité qui pourvoit à leur existence et à leur reconnaissance¹⁸. Dorénavant, les experts des institutions les sélectionneront, les financeront, et avec les critiques fixeront les cadres esthétiques, dans la perspective de donner à voir leurs réalisations artistiques à un cénacle heureux de se rassembler, de se retrouver entre soit, et de se distinguer de la masse.

En même temps, le rapport du public aux créations artistiques change, un mode de consommation du spectacle solitaire, silencieux, discipliné s'impose peu à peu. Dans les années 1850, l'espace du jeu et du public est devenu distinct, toutefois au parterre et dans les loges, les spectateurs, bien que fustigés par les notables, continuent de manifester bruyamment leurs convictions et leurs émotions. Ce n'est qu'au passage du siècle que la nouvelle conception l'emporte définitivement, avec la ségrégation par catégories sociales, mais surtout la disparition des théâtres à l'italienne et la construction de nouvelles salles en amphithéâtre, où chacun au milieu des autres, est seul face au spectacle.

Si le théâtre saltimbanque de rue, de foire, et de salle s'efface progressivement au profit du théâtre bourgeois, quelques metteurs en scène et directeurs de compagnies vont, à contre courant, s'efforcer de conserver la tradition du théâtre populaire. Maurice Pottecher crée en 1892 le théâtre du peuple de Bussang, qu'il voulait accessible à tous sans distinction de caste ni de fortunes. Dans un vaste hangar de bois ouvert sur la nature, il fait donner à la belle saison et pendant presque un demi siècle, des textes classiques traduits en vosgien et des pièces originales issues de la tradition locale. Romain Rolland défend, lui, que l'historiographie nationale, vie dans le peuple et doit inspirer les dramaturges, ainsi qu'il s'essaie dans une pièce sur la Révolution française, « Le quatorze juillet » mise en scène en 1902 par Firmin Gemier. Ce dernier sera plus tard le créateur du premier TNP. D'abord dressé sous un chapiteau ambulant, pour circuler dans toute la France et aller au peuple, son Théâtre national populaire s'installe, au lendemain de la première guerre mondiale, dans le palais du Trocadéro. Le bâtiment hérité de l'exposition universelle de 1876 est conséquent, mais sommairement aménagé, il était utilisé jusque-là pour le Cirque d'hiver. Avec une aide dérisoire de l'état, son directeur s'efforcera tant bien que mal d'utiliser l'immense plateau de scène pour un répertoire d'émotions simples et collectives, renouant avec l'ambiance de foire, puisque la dramaturgie se mêlait à la pantomime, la danse, la musique et même au sport.

¹⁷ Prado Walder Plinio, L'espace public à l'épreuve du tournant esthétique, Raison pratique, édition EHESS, n°3, 1992, p.69 à 82.

¹⁸ Pevsner Nikolaus, Les académies d'art, Gérard Montfort Éditeur, 1999, p.54. Pevsner cite une lettre de Michel-Ange sermonnant son neveu pour lui avoir écrit au nom de Michelangelo *scultore*, « Ici, peste-t-il, je suis Michelangelo Buonarroti, car je n'ai jamais été un peintre ou un sculpteur comme ceux qui en font profession ».

Gemier, comme Rolland, rêvait d'un théâtre ouvert à "la vaste famille des puissants et des humble" qui, partant du bouillonnement de passions et des émotions, emmènerait le peuple "vers la lumière de la conscience". À la différence, Jacques Copeau célèbre créateur du Théâtre du Vieux Colombier, cultivait une conception plus réactionnaire, "vichiste" d'un peuple, célébré pour être le gardien des valeurs de la France profonde. Et bientôt une troupe de disciples, les copiaux, partent sur les routes de bourgogne, jouer au milieu du monde rural, inventer un théâtre « liée à la vie du pays, aux fêtes religieuses, au rythme des saisons, aux fêtes des métiers »¹⁹... Mais, si toutes ces expériences sont symboliquement importantes, elles restent marginales, exceptionnelles ; elles témoignent seulement d'une alternative possible au développement d'un théâtre coupé du peuple, voir opposé à lui.

Régression de l'espace public

Dans la seconde partie de son ouvrage, Habermas s'intéresse au déclin inexorable de l'espace public dans la société industrielle contemporaine de production et de consommation de masse, tandis que l'intelligentsia, la minorité qui conjugue pouvoir politique, économique, médiatique et culturel s'approprie l'usage de la raison et du débat esthétique²⁰.

Pour les philosophes de l'école de Francfort, (Habermas, mais aussi Adorno, Ardent, Benjamin...), les artistes sont pour le moins confrontés à un dilemme : se soumettre aux exigences mercantiles des industries culturelles d'une société basée sur la production et la consommation de masse qui impose de « sucrer » les réalisations artistiques pour les rendre agréables au goût de tous, ou bien inversement, se distinguer d'elles, aller à contresens, résister aux contraintes du marché, mais se couper du public. Mais comme il faut bien vivre, se faire connaître et reconnaître, ils doivent alors se soumettre au dictat de l'esthétique moderne. Le peuple, quant à lui, abreuvé d'une sous-culture masse médiatique, hallucinante et aliénante n'est plus jamais convoqué par le monde de la création artistique officielle, que pour se voir opposer une culture de la distinction, ou dans le meilleur des cas, être éduqué, formé au bon goût des élites.

Dans la relecture critique qu'il fait de son travail vingt ans plus tard, de même que dans ses dernières publications, Habermas nuance son point de vue et défend qu'il puisse exister à l'instar de l'espace public du XVIIIe des lieux d'effervescence culturelle, des espaces publics partiels susceptibles de représenter une alternative à l'hégémonie des masses médias²¹. C'est à la rencontre de l'un d'entre eux, le festival "Off", que nous allons.

Nous utiliserons le concept forgé par Habermas pour ce qu'il est, un idéal type, dont l'intérêt dépend moins de la réalité historique ou sociologique du modèle que de sa pertinence heuristique, c'est-à-dire de sa capacité à l'intelligibilité du monde. Nous formulons l'hypothèse, comme nous avons déjà pu le vérifier à propos des musées²², que le concept d'espace public peut permettre de repérer des moments critiques et d'analyser des espaces culturels originaux, en mutations. Nous pensons que le festival d'Avignon constitue, de ce

¹⁹ Voir : Wehle Philippa, Le théâtre populaire selon Jean Vilar, Actes Sud 1981 et 1991, p.63 et 64. Ory Pascal, Théâtre citoyen, Ed. Maison Jean Vilar, 1985, p.17 et suivantes.

²⁰ Habermas le dit et le redit (en préface de sa première et de ses dernières éditions) " Je m'étais fixé pour objectif de déplier le type idéal de la sphère bourgeoise à partir du contexte historique propre au développement anglais, allemand et français du XVIIIe et du début du XIXe, en stylisant certains traits caractéristiques d'une réalité sociale beaucoup plus complexe " .

²¹ Habermas Jürgen, L'espace public, op.cit. in préface à l'édition de 1990. Il revient longuement sur cette question dans l'une de ses dernières publications : Habermas Jürgen, Droit et démocratie, entre faits et normes, Ed. Gallimard, 1997.

²² Rasse Paul, Les musées à la lumière de l'espace public, Ed. L'harmattan, 1999.

point de vue, un espace public partiel exemplaire, révélateur des aspirations de catégories sociales jusque-là exclues du jeu esthétique. Nous défendons que le public y expérimente de nouveaux rapports à la culture, dans une perspective qui n'est plus seulement d'éducation populaire, ou inversement de distraction des masses, mais où chacun fait l'apprentissage de ses capacités au jugement de goût et participe activement à la critique, à la reconnaissance et au succès des réalisations théâtrales. En cela, le festival "Off" d'Avignon réalise le rêve impossible de Vilar, d'un théâtre véritablement populaire, en même temps qu'il le dépasse en devenant un nouvel espace public.

--- 2 ---

Jean Vilar, grandeur et misère du théâtre populaire.

Vilar est partout dans la ville, peint en trompe l'œil à la fenêtre d'une maison derrière la place de l'horloge et sur les oriflammes du centre de documentation qui porte son nom, en poster et en livres sur les tables de toutes les librairies, en photos et en affiches dans les halls d'entrée des lieux de théâtre. Il est immanquablement cité par les élus et les conseillers culturels dans les discours officiels, lors des premières ou des vernissages. Il est une référence incontournable pour les auteurs les acteurs et les metteurs en scène, dans les débats avec le public. Il est avec les saltimbanques misérables qui envahissent la Place du Palais et les rues de la Cité des Papes pendant le festival, dans les parades et la passion des troupes, dans cet éclat fiévreux qui traverse le regard des acteurs. Les nuits de mistral, il hante les gradins de la cour d'honneur, lorsque le théâtre respire sous les étoiles et retient son souffle dans le silence des pierres glorieuses, tandis que dans les couloirs glacés du Palais résonne cette phrase de Michelet qu'il aimait à citer : « L'infâme c'est Avignon, c'est le palais d'Avignon, la Babel des Papes, la Sodome des Léguaes, le Gomorrhe des cardinaux... » puis, d'ajouter « en une autre ville, j'aurais peut-être obtenu le plus entier des concours, mais il aurait manqué cette complicité coléreuse entre êtres qui sont du même sang, ont le goût quotidien de la lumière, du soleil, du vent, de la pierre... »²³.

Vilar n'est pas dépassé, comme on a bien voulu me le faire dire²⁴, ce sont seulement les temps qui ont changé, la roue qui a tourné... Le peuple le populaire n'est plus ce qu'il était après le Front de 1936, la Résistance, au sortir de la guerre et durant les trente glorieuses. 1968 marquait la rupture. Avec la crise économique, la chute du mur de Berlin et la disparition par lambeaux du tissu industriel, la figure mythique du monde ouvrier, des forteresses syndicales, de la banlieue rouge, se dissolvait dans la société postindustrielle de communication planétaire. Les structures, les concepts, les représentations de la culture et singulièrement de la culture populaire en ont forcément été changées, mais l'esprit de Vilar demeure. Et l'on peut se demander s'il ne se retrouverait pas davantage dans le festival « Off », comme lui-même le présentait en 1970 quelques jours avant de s'en aller vers le paradis des artistes : « je suis très heureux qu'il y ait un "hors festival"... et j'estimerai que ne j'ai pas perdu mon travail si ces spectacles étaient meilleurs que ceux que je présente. Le jour où il n'y aura plus de "hors festival" le fermerais le festival. »²⁵.

Idéal et idéologie de l'éducation populaire.

²³ Vilar cite Michelet, (Histoire de France), in Vilar Jean, Le théâtre service public, page 449 et 465.

²⁴ Dans Le Monde de juillet 2002, à un article que j'avais publié pour défendre le "Off", la rédaction a cru bon de rajouter un titre racoleur : « Vilar dépassé », sans que l'on ne m'ait demandé mon avis.

²⁵ Cité par Armengol L., Avignon une double identité, Série France, Ed. Autrement, n°1, juin 1990, p.60.

Vilar est sans doute la plus célèbre et la dernière des grandes figures de l'éducation populaire qui puise ses racines dans la Troisième République, dans l'idéal de l'école laïque, libre et gratuite (elle le devient effectivement en 1881-1882). Ainsi que l'écrivait cet instituteur de la Belle Époque, « Le seul malheur insurmontable du pauvre c'est l'ignorance ; ou plutôt c'était, puisque la République l'a vaincue... »²⁶. L'instruction publique, le brassage des classes, riches et pauvres ensemble, tous assis au même banc, égaux devant la connaissance jusque-là réservée aux élites ; l'accès aux savoirs, à la culture savante, suffira, pour les uns à supprimer les différences sociales héréditaires et les conflits de classes, ou pour les autres au contraire, facilitera la conscience, l'engagement, la lutte collective et conduira à l'émancipation de la classe ouvrière.

Pour étendre le mouvement, le poursuivre après l'école, l'élargir à la culture, aux sports et aux loisirs, les militants les plus convaincus créent les premières associations d'éducation populaire, à l'instar de la ligue de l'enseignement, et de son fondateur Jean Macé, pour qui la liberté était au bout du savoir, « Faire penser ceux qui ne pensent pas, faire agir ceux qui n'agissent pas, faire des hommes et des citoyens »²⁷. Plus tard, sous le Front Populaire, dans la Résistance et l'après guerre, ces associations prennent de l'ampleur, se multiplient à l'initiative ou avec le soutien des syndicats, des partis, des fractions progressistes des églises... Ainsi, sont créés les CEMEA, Peuple et Culture, Culture et Liberté, le Centre Confédéral d'éducation ouvrière, Léo Lagrange, pour ne citer que les plus célèbres d'entre elles. Les comités d'entreprises instaurés à la Libération constituent pour elles un puissant relais ; ils les financent et font lien avec les travailleurs qu'ils encadrent au travers de l'action syndicale. Jean Vilar les utilisera abondamment pour élargir la base sociale de son public et tenter de toucher le monde ouvrier.

À partir des années 70, des chercheurs qui s'intéressent au champ de la culture commencent à porter un regard plus critique sur le mouvement. Ils mettent en question l'idéal humaniste de démocratisation culturelle qui anime l'ensemble de l'éducation populaire. « Il entend faire bénéficier toutes les couches de la population de ce qui n'était jusque-là que le privilège d'une minorité, mais sans poser la question de classe de cette culture élitiste »²⁸. En dépit de ses intentions, le mouvement d'éducation populaire masque les rapports sociaux : le fait que le pouvoir en place érigé en mécène, oppose sa culture au peuple pour asseoir sa légitimité, rassembler l'aristocratie d'abord, la bourgeoisie ensuite, et les distinguer de la masse renvoyée à sa barbarie, jusqu'à configurer deux mondes si différents l'un de l'autre. Et la culture qui s'élabore ainsi fascine et rebute le peuple. D'un côté elle brille pour appartenir aux classes dominantes, de l'autre, elle se fait dans un univers qui n'a rien de commun avec celui des ouvriers, si loin de leurs préoccupations, de leurs aspirations, de leur expérience du monde.

Mais il ne faut pas oublier qu'au XIXe et jusqu'à l'époque de Vilar, ces faits n'ont pas encore l'évidence qu'ils ont acquise plus tard ; ils sont cachés par des rapports sociaux autrement plus violents, qui imposent à la condition ouvrière un travail harassant pour un salaire de misère. La distance à la culture est d'abord celle du manque d'argent et du manque de

²⁶ Interview de Lucien Attoun réalisée en 1970, Cité in Léonard Alain, Vantaggioli Gerard, Festival "Off" Avignon, Editions des quatre -vents, 1989, p. 110

²⁷ Extrait du discours de Jean Macé lorsque le 21 avril 1881, la ligue de l'enseignement devient la ligue française de l'enseignement, cité par Cacérés Begnigno, Histoire de l'éducation populaire, Ed. Seuil, 1964, p.46.

²⁸ Ijon Jacques, Miegé Bernard, Roux Alain Noël, L'appareil d'action culturelle, Ed. Universitaires, Paris, 1974, p.25 et suivantes.

Voir aussi Bourdieu Pierre, Darbel Alain, L'amour de l'art, Ed. de Minuit, 1969, Bourdieu Pierre, Passeron Jean Claude, les Héritiers, Ed. de Minuit, 1964, Bourdieu Pierre, Passeron Jean Claude, La distinction, critique sociale du jugement, Ed. de Minuit, 19@

temps. Il semble évident aux acteurs de l'éducation populaire que l'abaissement des barrières physiques au moyen de la diminution des prix d'entrée, de l'augmentation du temps libre, de l'adaptation des horaires et de la décentralisation des lieux de diffusion en province, en banlieue ou dans les usines, seront suffisants pour permettre au peuple d'accéder à la culture, pour refondre dans un même creuset les classes sociales jusque-là opposées par elle.

Avec le temps, les progrès d'une société plus démocratique et plus ouverte, l'amélioration générale des conditions de vie, l'essor d'une classe moyenne, les catégories sociales ne sont plus aussi cloisonnées, repérables et opposées. Mais la culture demeure, sans doute plus qu'avant dans la mesure où les autres barrières sont tombées, ce doigt mystérieux qui sépare l'ivraie du bon grain. Ce qu'elle abandonne des beaux-arts classiques, versé dans le domaine public parce qu'inscrit dans les programmes scolaires et largement médiatisé, l'élite le reproduit en se réservant le monopole de la création contemporaine, et là rien, ou si peu, ne change. Et c'est sans doute pour n'avoir pas vu cela, que Vilar a perdu le combat du théâtre populaire pour lequel il s'est battu jusqu'au bout avec tant de talent et de conviction.

Les origines du théâtre populaire.

Plusieurs éléments entrent en jeu dans la création du festival d'Avignon. À ses origines, on trouve Jeanne Laurent qui fut l'un des acteurs marquant de la vie culturelle française de l'après-guerre. Sans elle, le théâtre populaire de Jean Vilar n'aurait sans doute jamais existé. Militante communiste, elle est nommée sous-directrice des spectacles et de la musique en 46, fonctions qu'elle exercera durant six années seulement, avant de faire les frais d'un remaniement ministériel, suite à la victoire de la droite aux élections législatives de 1952. Néanmoins, dans cette période difficile de l'immédiat après guerre, elle réussit à imposer l'idée de culture comme une urgence, une priorité. Grand amateur de théâtre, elle veut, pour commencer, en rénover le répertoire et l'esthétique en rompant avec le théâtre de boulevard jugé trop commercial et facile, au profit d'un « théâtre sérieux, un art de la création ». Elle veut aussi décentraliser la culture et subventionner l'implantation de troupes en province. Elle a encore pour projet de développer un nouveau public et de le former²⁹. Elle connaît et suit Vilar depuis quelques années, lorsqu'en 1947, il lui manifeste son désir de donner des représentations dans un lieu en plein air « pour faire respirer le théâtre ». Les dés sont jetés, elle obtient une subvention de cinq cent mille francs à titre d'avance qu'il devra rembourser sur trois créations en Avignon. Dès la première de Richard III le pari est gagné, le public est au rendez-vous, on comptabilisera ce jour là 470 entrées payantes et 278 entrées gratuites.

Quelques années plus tard, en 1951, se pose la question du TNP, il faut trouver un successeur à Aldebert. Jeanne Laurent veut en faire un relais pour appliquer à la capitale ses projets expérimentés dans la décentralisation ? Un comité interministériel consacré au théâtre en ayant adopté le principe, elle se rend alors en Avignon et propose le poste de directeur à Vilar, qui tout d'abord refuse, puis se laisse convaincre après avoir pris conseil auprès de ses amis Georges Rouvet, Gérard Philippe... Fait symbolique, Vilar signe son contrat le jour de l'enterrement de Louis Jouvet. L'idée de décentralisation et de théâtre populaire forme les bases politiques et économiques qui ont rendu possible, bien plus tard, la création du festival « Off » d'Avignon.

Une certaine idée du populaire

²⁹ Voir Saez Guy, Démocratisation, in Politiques culturelles de la France depuis 1959, sous la direction de Waresquiel Emmanuel, édition Larrousse / CNRS, 2001, p.202.

La festival d'Avignon donne à Jean Vilar l'occasion de jouer en plein air, sans décor, loin des pourpres et de l'or des théâtres parisiens. Il ne s'agit pas, pour autant, de toucher au répertoire, d'inventer un théâtre en prise avec les cultures du peuple, s'inspirant par exemple du folklore ou d'une historiographie nationale comme s'y étaient essayés Maurice Pottecher, Romain Rolland et Firmin Gémier, ou encore les Copiaux qui défendaient un Théâtre réalisé « par un metteur en scène, un homme ayant vécu au milieu du public, avec une troupe sortie de ce public, connaissant ses besoins, son genre de vie et exprimant ce public dans son théâtre »³⁰. Vilar défend un théâtre populaire, au sens où l'entend l'idéologie progressiste de l'époque. Il veut seulement « démocratiser » les pratiques culturelles jusque-là réservées à une minorité, en élargissant la base sociale de son public à de nouvelles couches de la population. Il n'est pas question de modifier les contenus, mais seulement d'instruire le peuple pour l'amener à découvrir et à apprécier la culture cultivée considérée incontestablement comme la seule vraie, belle, universelle et sublime, susceptible de transcender la diversité sociale, historique, géopolitique de l'humanité. Et si le grand public ne se déplace pas, ce n'est pas parce que cette culture n'est pas la sienne, ni parce qu'elle se constitue depuis la nuit des temps en s'opposant au peuple, c'est seulement parce qu'il manque d'éducation, de moyens financiers, de temps, de bonnes habitudes.

À Jean Paul Sartre qui lui reprochait en définitive d'accueillir un public petit bourgeois alléché par les bas tarifs, alors que le prolétariat ne va pas au théâtre parce que l'histoire lui a appris à considérer cette forme de spectacle « comme une cérémonie bourgeoise », Vilar répond encore et toujours, que le problème est lié aux conditions de vie, au manque de temps. « Les ouvriers ont à faire deux fois par jour quinze kilomètres de route en vélo, avant et après leur travail. Il faut qu'ils se lèvent tous les matins à 5 heures. Comment leur imposer un spectacle en soirée dans ces conditions ? »³¹. Sartre insiste « Jouer Dom Juan ou Racine c'est bien, c'est utile, mais cela vient à côté. À un public populaire, il faut d'abord présenter des pièces pour lui : qui ont été écrites pour lui ou qui parlent de lui ». Et Vilar de citer alors le Cid ou Dom Juan qui font salle comble dans les milieux communistes, à Gennevilliers, dans les usines Renault, ou lors de tournées en Pologne et en Tchécoslovaquie. Sur le fond, Vilar s'oppose à ceux qui proposent d'inventer une nouvelle culture. « D'aucuns penchent pour une solution apocalyptique. Tous raser ; après quoi, de cette plaine atomisées, de ce désert, repartir. Solution faussement radicale à mon sens... Serait-elle même réalisable, que l'on découvrirait bientôt sous les cendres, les monuments de cette culture dite bourgeoise, naguère balayée. Évitions donc le crochet inutile du soulèvement terroriste. Et comme il est exclu que nous disions au public populaire : décidément Shakespeare n'est pas pour vous, non plus que Molière ou Corneille... c'est à l'intérieur du fait culturel bourgeois que nous continuerons d'amener ce public, d'années en année, à la culture, à une culture qui vous paraîtra peu-être un jour populaire. Et nous l'avons déjà, nous, au TNP, débarrassée de tout le rituel dont la société bourgeoise l'avait affublée. Car la culture est une arme qui vaut ce que valent les mains qui la tiennent »³².

Si Vilar innove en matière de conquête du public ; au plan de la programmation et du rapport aux spectateurs, il reste très conventionnel. Ainsi, à un journaliste qui lui demandait si cette recherche d'un nouveau public lui posait des problèmes de répertoire, de mise en scène ou de

30 Chancerel Léon, note datée de 1922, cité dans Léon Chancerel, (1886 – 1965), La revue d'histoire du théâtre, N° II – 1968, p. 111 à 248.

31 Jean Vilar s'explique dans la revue Bref, N°17 du 15 octobre 1955, il répond là à une interview de Sartre publiée quelques temps plus tôt par la revue Culture populaire N° 15.

32 Vilar Jean, Mémoire, Texte paru dans la revue Théâtre populaire, l'Arche éditeur N° 40 en 1960, cité in Jean Vilar, Le théâtre service public, Gallimard, 1993 (1ère édition 1973), p.237.

choix des auteurs, il répond « non, directeur de théâtre privé, j'aurais monté les mêmes œuvres que celles que j'ai mises en scène. Je ne suis pas simple, je suis têtue, je n'ai pas dans mes bagages d'intellectuel une dialectique qui sache s'adapter au public bourgeois, au public intellectuel, au public populaire, c'est tout ou rien »³³. Il choisit le répertoire et les acteurs, il met en scène, joue, invite des troupes qu'il aime. Pour lui le théâtre est un art exigeant, qui se fait, se juge, et donc se construit, à travers le regard, la critique, la reconnaissance et le soutien d'une petite élite de spécialistes : critiques d'art, experts, hommes politiques, et peut-être le tout-Paris, mais pas le grand public. Le public profane peut être invité à débattre avec les artistes, cependant, son avis sur les choix esthétiques est de peu de poids, il n'a pas à intervenir sur les contenus. Le théâtre est une leçon aimait-il expliquer, un enseignement, moins un lieu d'éducation (il trouvait ce terme trop rigide) que d'instruction ». Les spectateurs doivent communier dans la révélation des chefs-d'œuvre de l'art dramatique ce qu'il appelle « un répertoire de haute culture ». L'esthétique est son affaire, il veut seulement réussir à convaincre le public de la qualité de sa programmation. La médiation, si nécessaire, doit seulement s'efforcer de les donner à comprendre et surtout à aimer, mais pas de les juger.

Vilar se battait pour un théâtre ouvert à tous, rempli d'un public représentatif de la population au sens sociologique du terme. Lui voulait plus d'ouvriers, et plus de jeunes, de provinciaux ou de banlieusards pour équilibrer la sur-représentativité des personnes âgées, des parisiens et des classes aisées, sans pour autant renoncer à ses exigences pour le théâtre. Il rêvait, dit-il, « de réunir, dans les travées de la communication dramatique, le boutiquier de Suresnes, le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé »³⁴.

Pour cela, le directeur du TNP systématise les méthodes de l'éducation populaire qui s'efforçaient de supprimer les obstacles matériels faisant barrage, comme si le peuple avait une propension naturelle à se ruer au théâtre. « Le seul problème à mes yeux, écrit-il, indépendamment du prix des places et des horaires, c'est de dissiper la gêne qui paralyse le public ouvrier à l'entrée même du théâtre où l'on a pourtant choisi de lui monter de grandes œuvres dramatiques classiques ou modernes... » Et pour cela, recommande-t-il, il faut « lui montrer aussi que la barrage dressé entre ces œuvres et lui par des décennies de civilisation, depuis Napoléon III au moins, est artificiel et de peu de poids ».³⁵

Supprimer les obstacles à la participation du peuple

De fait, si Vilar réussit à élargir la base sociale de son public, c'est en appliquant au théâtre de Chaillot comme en Avignon une politique de diffusion offensive que ne renieraient pas, aujourd'hui encore, les meilleurs stratèges en marketing culturel.

- Il baisse le prix des entrées pour rendre ses spectacles accessibles à toutes les bourses, y ajoute l'interdiction de donner des pourboires aux ouvreuses et la gratuité absolue des vestiaires.

³³ Dans cet article paru dans France Observateur le 2 mars 1957, il répondait indirectement à Jean Barrault qui, lors d'une interview publique dans la revue Arts, quelques temps plus tôt, avait déclaré « je crois qu'il n'y a de populaire que si l'on va jouer dans les usines avec des sujets qui préoccupent le populaire ». Texte cité in Vilar Jean, *Le théâtre service public*, Gallimard, 1993 (1ère édition 1973), p.200.

³⁴ Cité par Abirached Robert, *Théâtre (politique du)*, in *Dictionnaire des politiques culturelles*, op.cit. p.582, et par Lang Jack, in *L'État et le théâtre*, Librairie Générale de droit et de jurisprudence, Pichon et Durand, Auzias, 1968, p.117

³⁵ Vilar Jean, *Mémoire*, texte paru dans la revue *Théâtre populaire*, l'Arche éditeur N° 40 en 1960, cité in Jean Vilar, *Le théâtre service public*, Gallimard, 1993 (1ère édition 1973), p.238.

- Il favorise les spectateurs occasionnels en réservant systématiquement une fraction des places à la location hors abonnement.
- Il veut adapter les horaires des séances à ceux des travailleurs, aussi faisait-il ouvrir Chaillot à 18h30, ce qui, disait-il, donnait aux spectateurs la possibilité de prendre un repas à un prix modique, sur place, avant la séance, et d'être rentré chez soi à minuit.
- Sur le modèle du festival, il s'efforce de faire du spectacle un moment dense, fort, festif. Ainsi, il organisait fréquemment des journées, ou même des week-ends théâtraux avec bals, repas et débats...
- Et pour prolonger le plaisir, il fait vendre dans les salles un livret programme à 1 franc, qui ne se limite pas à indiquer la distribution, comme cela était le cas dans les théâtres privés, mais comporte le texte complet de la pièce. Ainsi, défendait-il, une fois rentré chez lui, le spectateur peut revivre le spectacle, se familiariser avec l'écriture théâtrale et même se constituer une bibliothèque personnelle
- Il est aussi, sans doute, le premier dans l'histoire des organisations culturelles, à développer un véritable service de communication en direction des publics et de la presse.
- Pour aller au-devant des couches sociales laborieuses, il décentralise les spectacles en banlieue, joue dans les entreprises (les usines Renault), noue des relations suivies avec les foyers de jeunes travailleurs, les comités d'entreprise et les associations d'éducation populaire (D'abord, les arts de la vie et l'UFOLEA, section de la ligue de l'enseignement, les CEMA, des associations proches de l'éducation nationale qui drainent surtout des enseignants et les professions libérales, mais aussi Travail et culture, Peuple et culture, des associations de jeunes comme Les Jeunesses musicales de France...) ³⁶. Pour cela, il s'attache les services de Paul Piaux, figure marquante de l'éducation populaire d'après guerre, qui prendra sa succession à la tête du festival.

Pour financer sa politique de prix et diminuer le coût des places sans modifier la qualité des spectacles, la stratégie de Vilar est pour l'essentiel d'augmenter la taille des salles. Le théâtre Chaillot au Trocadéro passe de 2500 à 2900 places, la cour du palais des papes plus encore pour atteindre presque 3000 places. Cela dit, ce sont toujours les catégories sociales les plus modestes qui en font les frais, par une dégradation de leur condition de spectateur. En effet, les tarifs les plus bas étant réservés aux places du fond les plus loin de la scène, ce sont elles forcément qui s'éloignent du cœur au fur et à mesure que la taille de la salle grandit, jusqu'à ne plus voir ni plus entendre grand chose du spectacle. Curieusement, l'étude des prix pratiqués par Vilar laisse à penser que les meilleures places, celles qui restent sur le devant de la scène quelle que soit la taille de la salle, ont bénéficié prioritairement de la baisse des tarifs. Les spectateurs les plus aisés pouvaient ainsi s'offrir les meilleurs fauteuils à un prix quatre fois inférieur aux tarifs couramment pratiqués ailleurs dans les théâtres privés. Inversement, pour les places populaires les moins chères, la diminution du prix des billets n'était au mieux que de 30 à 50%, alors que pour elles la dégradation des conditions de spectacle était patente ³⁷.

³⁶Debeauvais Sonia, L'organisation du public de Jean Vilar, in Jean Vilar, Théâtre et utopie, N° 56/57 de la revue Cahiers théâtre Louvain, Louvain la Neuve, 1986, p 12 et suivantes. Wehle Philippa, Le théâtre populaire selon Jean Vilar, Actes Sud 1981 et 1991, p.83 et suivantes. Piaux Melly, L'aventure du théâtre populaire d'Epidaure à Avignon, Ed. du Rocher 1987.

³⁷Ainsi, Philippa Wehle qui a étudié les archives de Jean Vilar rapporte que le prix des places du théâtre du Trocadero en 1952 allait de 100 à 400 F, quand les tarifs des autres salles étaient de 100 ou 200F pour les places éloignées à 1600 F pour les fauteuil les mieux placés. Chiffres cités par Wehle Philippa, Le théâtre populaire selon Jean Vilar, Actes Sud, 1981 et 1991, p.74.

On a longuement glosé sur les dispositifs par lesquels Vilar s'efforçait de briser la distance avec les spectateurs : disparition du rideau, avancée du plateau de scène dans les travées... on oublie tout simplement que les grands espaces du TNP ou de la Cours d'honneur éloignent immanquablement le public le plus populaire des acteurs. Au fond de la salle, au dernier balcon, le spectateur avait-il sans doute d'abord en représentation sa place dans la hiérarchie sociale et son éloignement du cercle des élites. Au plus loin de lui devant la scène, les élus, les VIP, les critiques, tous invités, auxquels sont réservées les meilleures places de l'orchestre ; viennent ensuite ceux qui ont les moyens d'acheter les premières séries, puis les autres, jusqu'à lui, par cercles concentriques et par ordre décroissant de moyens et de capacité d'investissement. Aucun critique d'art, aucun journaliste qui bénéficie toujours des meilleures places n'a expérimenté combien l'éloignement de la scène modifie les conditions de réception d'un spectacle. Ceux qui ont passé une soirée en haut des gradins de la Cour d'honneur un jour de mistral, savent bien qu'il n'y a plus que le vent. Quelle émotion peut transmettre un acteur dont on ne voit que la silhouette, dont ne distingue plus le visage et dont la voix n'est plus audible que par bribes. Nous reviendrons plus loin sur le sujet, pour dire combien, en dépit parfois de leur manque de confort, les toutes petites salles du "Off" brisent les barrières de cette stratification et garantissent à l'ensemble des spectateurs ce privilège immense d'être proche de la scène.

Cependant, Vilar casse les rites du théâtre bourgeois en instaurant une nouvelle manière de nouer des relations suivies avec le public et de l'accueillir, qui est fondamentalement une façon de transformer les rapports marchands du spectateur au spectacle vivant et de ne plus faire exclusivement un client. Ainsi, propose-t-il une nouvelle façon d'aller et de vivre au théâtre, des moments forts, denses, dans une convivialité festive, décontractée.

Les quelques éléments statistiques disponibles sur le public du TNP et d'Avignon le confirment, en fait d'ouvriers, les salariés des usines qui vont au théâtre sont des techniciens et des cadres de bureaux d'étude ou de services administratifs, travaillant surtout dans les secteurs de pointe, électronique, aéronautique... Quant à la masse, elle vient du tertiaire, des banques, des ministères et des administrations, de la poste, et de l'éducation nationale, Les comités d'entreprise et les associations d'éducation populaire servent très activement de relais, mais là encore, elles drainent les classes moyennes. Malgré les efforts de l'équipe de promotion du TNP, les CE des grands magasins ou de l'automobile par exemple, ne parviendront jamais à y intéresser les salariés de leurs établissements.

Service public et exigences de l'esthétique

Toujours sur la corde raide, le directeur du TNP et du festival s'acharne pour obtenir les subventions indispensables à sa politique de prix. Il est partout, surveille tout, suit scrupuleusement les achats, les dépenses, le déroulement des séances, au nom du public, des deniers de l'état ou du projet artistique. Parfois avec humour, toujours avec fermeté, il rappelle dans des notes affichées aux tableaux de service que les représentations doivent commencer strictement à 19h45, peste contre les bruits en coulis ou la mauvaise synchronisation des éclairages. Il demande que les tapis de scène soit battu toutes les semaines et aspirés plus soigneusement pour que la poussière n'incommoder pas les spectateurs. Parfois, il tance les acteurs qui laissent traîner leurs costumes ou ne soignent pas suffisamment leurs perruques, ceux qui au fil des représentations se laissent aller, ne sont plus assez habitués par leur rôle, récitent leur texte où le jouent comme des gens compliqués et pas

suffisamment réalistes³⁸. Attentif à chacun, il en exige le meilleur, dans des conditions de travail toujours difficiles, soucieux du parfait déroulement de chaque représentation, comme de la sécurité, de l'accueil, du confort et du bonheur des spectateurs. Il est le patron, comme l'appelle son entourage.

Vilar donne tout, toujours aux limites de ses forces, immenses. Dehors il est dur, intransigeant, parfois hautain, drapé dans ses exigences morales. Dedans, tel qu'il paraît au travers de son douloureux journal personnel, c'est un animal blessé, déconcerté, accablé par les attaques de la presse, les incuries du pouvoir politique, les tracasseries ubuesques de l'administration, les difficultés de gestion au quotidien. Le Palais de Chaillot ou la cours d'honneur du Palais des papes, sont des Minotaures qui engloutissent chaque soir plusieurs milliers de spectateurs et lui imposent de renouveler ses spectacles à un rythme effroyable, stakhanoviste, exténuant pour les acteurs et tous le personnel. Et plus encore, le meurtrissent profondément, le renoncement ou les trahisons de certains de ses amis, acteurs, techniciens, décorateurs, ou administrateurs qui l'abandonnent en chemin³⁹. Pourtant il fait face, il se bat sur tous les fronts, on le dit en train de sombrer, on spéculé sur sa disparition, d'autres postulent déjà pour prendre sa place, il est au bord du gouffre, mais il ne cède pas, il avance, et le public est là, ce n'est peut-être pas le public populaire, le public éclairé dont il rêvait, mais il est là, et le lourd navire poursuit sa route dans la lumière noire du théâtre populaire.

De fait, Jean Vilar réussit à conquérir un vaste public tant qu'il joue de grands classiques quasi-patrimoniaux (Molière, Corneille, Shakespeare, Brecht...) que le TNP reprogramme régulièrement. Entre 1951 et 1963, "Don Juan" sera jouée 233 fois et totalisera 371 399 entrées, "Le Cid" avec 195 représentations fera 276 807 entrées et "L'avare" 216 807 entrée pour 157 représentations⁴⁰. Mais ce public ne le suit pas dès qu'il s'écarte des chemins battus et qu'il essaie d'imposer des choix plus audacieux. Les tentatives pour présenter au TNP des pièces d'auteurs contemporains, se soldent par un échec. Il en vient même à se disputer avec les auteurs dont il interrompt la programmation au bout de six ou sept représentations ; avec Pichette, dont il a essayé vainement d'imposer la pièce "Nucléa" ; avec Vautier pour "La Nouvelle Mandragore", à qui il demande des coupures exigées par tous, qui refuse, et de colère jette son manuscrit par terre, et lui dit que plus jamais ils ne retravailleront ensemble⁴¹.

En 1959, Malraux lui confie en outre la direction du théâtre Récamier, il veut en faire un théâtre d'art et d'essai consacré à de jeunes auteurs contemporains. L'expérience est un échec. Avec presque une soixantaine de représentations, ce qui lui laisse au spectacle le temps de s'installer, "La dernière bande" de Beckett fait en moyenne 243 spectateurs par représentation, et "Le crapaud buffle" de Gatti 199 (au TNP, "Ruy Blas" de Victor Hugo, fait sur la même durée, chaque soir, salle comble, soit 3160 spectateurs). Les associations populaires se plaignent, elles ont vendu des abonnements à leurs adhérents sans connaître la programmation, et ces derniers sont mécontents. La plupart du temps la critique est hostile ; lui dénie-t-elle le droit de contribuer à la création contemporaine qui reste le refuge de l'intelligentia ?

³⁸ Melly Puaux a rassemblé un bon nombre de ces notes qui nous donne un bel aperçu de la façon dont Jean Vilar administrait le théâtre. Voir : Jean Vilar, du tableau de service au théâtre, N° 53 de la revue Cahiers théâtre Louvain, Louvain la Neuve, 1985.

³⁹ Voir le beau texte de Delcampe Armand, Poétique et travail théâtral : Mémento, in Jean Vilar, Théâtre et utopie, N° 56/57 de la revue Cahiers théâtre Louvain, Louvain la Neuve, 1986, p.19 et suivantes.

⁴⁰ Chiffres extraits de dossier de presse du TNP en 1965 cité en annexe de: Le théâtre populaire selon Jean Vilar op. cit. p. 234

⁴¹ voir : Delcampe Armand, Poétique et travail théâtral : Mémento, in Jean Vilar Théâtre et utopie, op. cit. p.24

Vilar se défend, polémique. Mais en 1961, il renonce au théâtre Récamier trop déficitaire et insuffisamment subventionné par les pouvoirs publics « Qui est responsable au départ, demande-il ? J'ai mis onze ans à m'en assurer. Mais je suis certain que c'est l'administration française qui, depuis Colbert, fait la grandeur de la France et qui, depuis toujours, tire sur le prolétariat et les artistes... on vous sourit, on vous appelle Maître, on reconnaît votre travail, on l'accable de très beaux et parfois trop grandioses adjectifs. Mais rien ne vient »⁴². Nous sommes en 1962. Un an plus tard, il jette l'éponge, abandonne le Palais Chaillot et renonce officiellement au TNP, amer, usé de se battre face aux pouvoirs publics et aux milieux de la culture pour lesquels il n'est qu'un alibi. « On voudra bien admettre qu'il est extrêmement ingrat d'être responsable pendant douze ans d'un théâtre populaire et d'une culture populaire par le théâtre au sein d'une société qui, de toute évidence, ne l'est pas. Ce travail à contre courant a ses limites dans le temps. J'avais à dire si je souhaitais, si je sollicitais le renouvellement de mon mandat. J'ai répondu : non⁴³ ». Malraux n'a pas voulu revoir à la hausse le montant de la pauvre subvention que lui verse l'état, ni rediscuter la convention aberrante qui le lie au Ministère de la culture. Elle contient pourtant des clauses léonines, incroyables, empêchant par exemple qu'il puisse être rémunéré pour son travail de directeur, d'acteur ou de metteur en scène, autrement que sur les bénéfices qui sont eux-mêmes excessivement taxés par le fisc. Si bien que les années de mauvais résultat il a bien du mal à se payer, et que les années excédentaires, le TNP ne peut pas faire de provisions.

Dès lors, Jean Vilar se consacre à Avignon où il réussit tout de même à fidéliser un public jeune, étudiants et enseignants, moins parisien, issu des classes moyennes, en s'appuyant sur les associations populaires, en programmant le festival en plein été, au moment des vacances universitaires et des congés payés (alors qu'au tout début, il se tenait en septembre). Lors d'une conférence de presse qu'il donne en mars 69, Vilar tire le bilan du festival de juillet 1968, il insiste sur deux éléments : en dépit des événements, tous les spectacles du festival ont affiché complet et 64% des 132 000 spectateurs avaient moins de 30 ans⁴⁴. Là il fait référence à l'enquête d'une sociologue, Jeanine Larrue, menée deux ans plus tôt sur le public du festival⁴⁵. Ce qu'il passe sous silence des résultats de cette enquête, c'est la composition sociale de ce public : on ne compte que 1% d'ouvriers, et 1% de paysans, 2% d'agents techniques et 7% d'employés, mais 19% de cadres, professions libérales, patrons du commerce et de l'industrie. Lorsqu'il quitte la scène en 1969, il reconnaît tout de même, un peu amer, qu'il n'a pas réussi à attirer ce public populaire dont-il a tant rêvé, et surtout à l'ouvrir à la création contemporaine.

On peut se demander si l'échec ne tient pas à ce que ce fameux public populaire que Vilar cherchait désespérément à conquérir, ne fuyait pas d'abord les relations de vassalité que supposait sa conception de l'éducation populaire, refusant de se soumettre aux choix d'une élite qui ne conçoit les cultures populaires que dans leur exclusion, comme une immense vacuité de la plèbe, d'un peuple sans consistance, sans autre aspiration que celle d'assimiler la culture bourgeoise.

⁴²Note datée de 1962, publiée in Vilar Jean, *Le théâtre service public*, éditions NRF Gallimard, 1993, 1ère édition 1973, p.516

⁴³ Note datée de 1963, publiée in Vilar Jean, *Le théâtre service public*, op.cit.p.517

⁴⁴Conférence presse donnée le 14 mars 1969, texte cité in Vilar Jean, *Le théâtre service public*, Gallimard, 1993 (1ère édition 1973), p.498

⁴⁵ Larrue Jeanine, *Le festival et son public*, Cahier du conseil culturel, supplément au N°15 d'Avignon expansion enquêt menée sur 6000 questionnaires

1968 - La révolution de l'action culturelle

Mai 68 marque une profonde rupture avec les conceptions anciennes de l'éducation populaire. Nous sommes alors au meilleur du "well-fare-state". Jusque-là il s'agissait de mieux répartir les fruits des trente glorieuses, après l'accession à la consommation de biens matériels, d'étendre le bonheur des classes laborieuses au partage des biens culturels. Malraux avait prévu pour cela des équipements prestigieux, les fameuses Maisons de la culture, lieux de création et de diffusion artistique implantés dans les grandes agglomérations du pays. Pour Malraux, les recettes de la décentralisation devaient suffire à diffuser les grandes œuvres vers le tout public, qui, confrontées à elles, ne pourrait que se résoudre à leur évidence, d'être ce qu'elles sont, des chefs-d'œuvre transcendent les générations et les classes sociales. Une politique d'équipements se met en place. Les neuf maisons de la culture se déclinent en établissements de plus en plus sommaires au fur et à mesure que l'on s'éloigne du centre. Le second cercle, celui des Maisons des jeunes implantées au cœur des villes de moyenne importance ou dans des quartiers périphériques mais anciens et structurés, sont encore assez bien équipées, avec de vraies possibilités de programmation. Les banlieues les plus déshéritées n'ont droit, elles, qu'à des préfabriqués banalisés, installés en hâte sur des terrains vagues. Là, il n'est plus question de diffusion, encore moins de créations, juste d'offrir aux jeunes et aux femmes désœuvrés des lieux de rencontre suscités par des activités occupationnelles, dans la perspective de recomposer un tissu social en lambeaux.

Mais déjà la jeunesse nantie ne partage plus le rêve et le sens de cette nouvelle consommation avec les générations précédentes, qui après avoir été privées de tout pendant la seconde guerre mondiale, accédaient avec bonheur, pour la première fois, à l'abondance et au confort. La course au progrès, à la production et à la consommation de masse est mise en question, à quoi bon l'abondance, si perdure la domination des puissants, la richesse des plus riches, l'exclusion des plus pauvres ? Philosophes et sociologues célèbres, Marcuse ou Riesman parmi bien d'autres, dénoncent le pillage des ressources naturelles et l'aliénation de tous dans une société de spectacle, analgésique, dominée par les masses médias et le gaspillage, n'offrant que l'illusion du bonheur. Althusser vient de publier son fameux article sur les appareils idéologiques d'État. Il y défend que l'école et les institutions culturelles sont, comme l'Église autrefois, au service de la domination idéologique d'une minorité. En rupture totale avec les conceptions antérieures de l'éducation populaire se dessine le projet d'un manifeste d'intervention sociale. « Nous ne pouvons mesurer la culture d'un peuple à son degré de fréquentation du théâtre ... déclare Francis Janson en 1968, l'homme de théâtre n'est pas le seul détenteur de la culture. Il est faux de considérer qu'apporter la culture artistique à la classe ouvrière c'est la libérer : c'est prêter à cette culture un pouvoir qu'elle n'a pas »⁴⁶.

Créativité et contre-culture

Les mouvements d'éducation populaire voulaient l'accession des travailleurs à la culture légitime dont ils étaient jusque-là exclus, sans la remettre en question, ni s'interroger sur la société qui l'avait produite. Les nouvelles conceptions visent à s'en passer, à faire table rase du passé. La culture artistique officielle, celle des beaux-arts, est entachée par ses origines aristocratiques et bourgeoises. Les artistes ne sont plus conviés que s'ils mettent en question leur position sociale et leur statut passé. Il s'agit d'inventer une nouvelle culture qui intégrerait les aspirations de ce que l'on appelle déjà les "non publics", parce qu'ils ne

⁴⁶ Janson Francis, L'action culturelle dans la cité, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p.35.

fréquentent pas les lieux artistiques légitimes. Cette démarche, doit donner la priorité à la population, dont il s'agit de découvrir et de susciter les attentes... elle privilégie l'animateur, l'agitateur socioculturel, par rapport à l'artiste. À la création, on préfère d'ailleurs la créativité : chacun possède un potentiel qu'il convient de cultiver et d'exprimer, plutôt que de l'abandonner à des professionnels de la création. La culture, pour être vivante, doit s'inscrire dans la cité et dans la vie des hommes qui l'habitent. Francis Jeanson la définit ainsi : « ce n'est ni les humanités, ni les beaux-arts, ce n'est plus celle de "l'honnête homme" au sens classique du terme, qui pouvait naguère s'imaginer de plain-pied avec la production intellectuelle et artistique de son époque... La culture vivante, nous ne pouvons désormais la concevoir qu'en termes de rapports humains et de vie quotidienne au sein de nos cités »⁴⁷. Et de le confirmer dans un manifeste publié en 1972 : « le culturel, c'est de moins en moins la rituelle diffusion – consommation de produits finis relevant des beaux-arts... c'est de plus en plus la création commune et quotidienne d'une socialité qui apparaît comme indispensable chaire de tout engagement politique défini : sa condition de liberté en même temps que d'efficacité »⁴⁸. L'art n'est plus le fait du Prince, ni même des artistes, mais de tous, dans la perspective d'une mise en question de la société dans son ensemble, sous tous ces aspects et pour sa transformation. Sur ce point, le mouvement est en parfait accord avec les tendances esthétiques antérieures qui, par opposition à la culture commerciale de masse, prônaient une rupture radicale avec le bon sens commun, avec le beau, la culture bourgeoise, le confortable, le facile...

68 a caressé le rêve, conclut Ory, d'une société complètement transparente à elle même et, par conséquences, d'un art tout à la fois total et collectif... Dans l'enceinte des théâtres, le public s'est trouvé dissous dans autant d'ensembles plus vastes : les masses, le non public et pour finir, les êtres (désirant, signifiants, ou, pour finir étant)...⁴⁹ Mais ce n'était qu'un rêve, dont il demeure pourtant une profonde remise en question des conceptions et du fonctionnement de la culture officielle, comme de l'idéal de l'éducation populaire.

Avignon – la révolution

À Avignon, c'est l'émeute. Après les barricades, les vacances ; la jeunesse étudiantes se retrouve au festival. Le préfet du Gars a eu la mauvaise idée de faire interdire la pièce d'un jeune auteur metteur en scène encore inconnu, Gérard Gélas, dont la troupe joue "La paillasse aux seins nus" de l'autre côté du pont, à Villeneuve les Avignon. Ce qui entraîne une mobilisation générale pour la liberté d'expression et de création. Gélas enchaîné et bâillonné est accueilli par Béjart sur la scène de la cour d'honneur où il donne le "Ballet du XX^e siècle". Le Living théâtre, invité d'honneur du festival cette année-là, veut descendre jouer dans la rue. Vilar s'y oppose farouchement. Il a peur de déranger la population d'Avignon, il pense qu'elle est déjà suffisamment hostile au festival. Intransigent comme toujours, là où il eut été plus commode de céder à la complaisance et à la démagogie ambiante, il rompt le contrat de la troupe qui n'a donné que 5 représentations sur les 20 prévues, alors que toutes les places sont réservées et louées. Le 28 juillet, il est violemment mis en cause. Il a pourtant choisi son camp un mois plus tôt, en annonçant officiellement qu'après le discours musclé du Général de Gaulle à la télévision, le 31 mai, il n'accepterait plus de responsabilité de Malraux, ni du gouvernement auquel il appartient. « Ils veulent tuer le père », dira-t-il en aparté à son fidèle amis Paul Puaux qui l'accompagne dans l'arène, et d'ajouter, « c'est normal et peut-être

⁴⁷ *Ibid.*, p.54.

⁴⁸ *Ibid.*, p.210.

⁴⁹ Ory Pascal, Théâtre citoyen, Ed. Maison Jean Vilar, 1985, p.70.

nécessaire⁵⁰». Drapé dans sa dignité, profondément blessé, il doit faire face aux lazzis, à la foule qui hurle « Vilar, Bédart, Salarzar ».

« Confronté à la bêtise et la malveillance, écrira Claude Roy suite à l'évènement, il faut que le cœur se brise ou se bronze. Celui de Vilar s'est bronzé, puis brisé »⁵¹. Cette année-là il fait un infarctus. Mais il ne renonce pas. « Nous continuons et nous continuerons », écrit-il quelques mois plus tard, « il ne faut pas craindre de se poser la question, peut-être l'établissement d'une authentique culture populaire est-il une illusion romanesque. Celle-ci a-t-elle jamais existée ?... Ce théâtre n'est-il qu'une utopie nécessaire, n'est-il qu'un idéal ? comme l'égalité et la fraternité ? ou la liberté ? Du moins, cette vue d'apparence pessimiste des choses, eu égard à notre entreprise, ne nous a jamais arrêté dans notre action depuis toujours »⁵². Il espère encore qu'Avignon puisse être le lieu où, lâchant doucement la bride, il permettra que s'invente un nouveau théâtre, il le souhaite, le fait-il ? Désormais ces jours son comptés, le sait-il ? ...

L'esthétique en réseau

À Avignon, Jean Vilar était le très charismatique maître d'œuvre de l'évènement, son rôle consistait, pour l'essentiel, à arrêter un programme qui lui permette de faire salle comble à chacune des représentations, mais qui devait en même temps être considéré dans les milieux officiels de la culture comme étant de bon, voir de très bon niveau. Et ce n'était pas si facile pour lui, on l'a vu, de conjuguer les deux. Sans doute même, était-ce là son grand dilemme, d'avoir eu à s'inscrire dans le projet esthétique et les impératifs de distinction des élites, tout en s'efforçant de conquérir le grand public. Avignon est un des lieux qui comptent dans le champ de l'esthétique, et Vilar pouvait y attirer et y accueillir le gotha des artistes dont on parle, auteurs, acteurs, metteurs en scène, compositeurs, cinéastes, peintres déjà célèbres et reconnus,. Par exemple, en juillet 1968, il a invité et programmé Bédart le pape de la musique et de la danse contemporaine, Jean Rouch le grand maître du film ethnographique, Truffaut l'un des leader de la nouvelle vague (Godart était là lui aussi, mais il s'était invité), il y avait encore Julian Beck et le Living théâtre déjà célèbre à New York, où le mouvement de révolte des jeunes hippies underground prend de l'ampleur. Vilar les avait fait venir en Avignon sur leur seule réputation, il avouera plus tard dans une interview, que s'il avait eu l'occasion de voir un spectacle d'eux, il ne les aurait certainement pas invités⁵³. Le festival participait à leur notoriété qui servait en retour son image, mais il ne la créait pas, il la partageait avec quelques autres lieux de même niveau, théâtres et centres dramatiques nationaux notamment. Et la presse suivait, rendait compte, critiquait leur travail, mais surtout amplifiait la réputation de chacun.

Chaque institution regarde les autres et se sait regardée, il lui faut accueillir du théâtre reconnu, et le théâtre reconnu est forcément celui que les meilleures d'entre elles, les plus célèbres, accueillent déjà, celui qui circule dans le réseau pour ses propres qualités artistiques, mais aussi parce qu'ils est formatés pour cela, en fonction des canons esthétiques du moment. Bien sûr, chaque évènement, peut apporter sa parcelle d'innovation et même faire émerger des nouveaux talents. Mais cela ne peut être qu'exceptionnel et doit se faire impérativement sans remettre en question la cohésion de l'ensemble, par lequel tout tient. Dans le monde de l'Art, comme dans celui de la Science, personne ne possède la vérité s'il ne

⁵⁰ Léonard Alain, Vantaggioli Gerard, Festival "Off" Avignon, Editions des quatre vents, 1989, p.19.

⁵¹ Roy Claude, Le répertoire classique : modernité et actualité, in Cahier théâtre Louvain N°56/57, op. cit. p.43.

⁵² Le XXIII^e Festival D'Avignon, Conférence de presse donnée le 14 mars 1969, texte cité in Vilar Jean, Le théâtre service public, Gallimard, 1993, p499.

⁵³ Rapporté par le journaliste, Lucien Attoun, in Festival "Off" Avignon, Editions des quatre vents, 1989, p.108

la partage pas avec les autres, les membres légitimes de la discipline, habilités au jugement parce qu'ils occupent une place de pouvoir au sein du réseau. C'est, en un sens, heureux, mais en même temps, dans le petit monde de la création contemporaine rien ne change, ou si peu. À moins d'ouvrir le réseau, ce que fait le festival "Off"...

Lorsque le metteur en scène, ou le directeur de compagnie, se demande comment percer, se distinguer, se faire connaître et reconnaître ; quand le responsable de la programmation d'une scène nationale se dit « comment les surprendre, faire qu'ils accueillent favorablement mes propositions, et les considère comme étant de qualité », à qui pensent ils, en tout premier lieu ? Est-ce à la concurrence, aux représentants du Ministère, aux conseillers de la DRAC, aux critiques et aux journalistes parisiens, aux collègues, aux confrères ? En tout cas ce n'est assurément pas au public. Lui ne vient qu'après Il est nécessaire, certes, mais il n'est là, au mieux, que pour plébisciter les choix que les institutions, et quelques autres experts ayant droit au chapitre lui ont préparés. Et ce rapport s'objective dans la part que les recettes issues de la billetterie occupent dans le budget des institutions. Elle n'est que de 29% pour les centres dramatiques nationaux, de 25% pour le théâtres nationaux, de 24% pour les scènes nationales⁵⁴, et pour le festival d'Avignon tourne autour de 37%⁵⁵. Tous le reste est assuré par des subventions. On comprend que tout directeur d'équipement ait d'abord à cultiver son image auprès du petit milieu qui le subventionne, et notamment des conseillers culturels qui arrêtent le montant des aides et qui eux-même doivent se défendre de soutenir un théâtre de qualité, c'est-à-dire reconnu comme tel par leur propre entourage. Et si après tout, il est préférable d'avoir une salle pleine pour ne pas donner l'impression de dilapider les fonds publics, cela ne vient qu'après, et peut se régler par la distribution massive de places gratuites lors des premières, quand les élus et la presse sont là, ou encore avec une politique de promotion offensive, et à défaut, d'accueil d'un public scolaire captif. Peu importe, en définitive, de savoir qui est là, il est assurément plus gratifiant et plus facile de faire venir les notables de la ville, satisfaits de se retrouver entre eux dans une complaisance narcissique, plutôt que d'aller à la rencontre d'un public nouveau comme s'efforçait de le faire Vilar.

Le "Off" change la donne en intronisant le public comme acteur d'importance dans le jeu de l'esthétique. Et ce n'est pas le spectateur passif qui veut d'abord d'être là, pour être là, avec le gotha et l'intelligentsia, ni même le spectateur consommateur des masses médias hypnotisé par les paillettes des industries culturelles, mais le spectateur cultivé de l'espace public.

⁵⁴Chiffres du ministère de la culture , Chiffres clefs, Ed. La documentation française, 1997.

⁵⁵Chiffres pour 1999.

AVIGNON LE “Off”

Paul Rasse

Le festival “ Off ” est né de ceux qui voulaient jouer faire du théâtre envers et contre tous, exister au mépris du réseau dont ils ignorent le pouvoir de sélection, pour s’en remettre directement au jugement du public, mais qui, du même coup, posent en règle de fonctionnement l’absence de sélection préalable en déclarant Avignon ville ouverte.

Autant on a beaucoup glosé sur le festival d’Avignon, autant il y a peu d’écrits sur la naissance du « off ». Elle s’est faite en marge, dans le silence, juste un débordement dans la mouvance houleuse de mai 68. Mais du coup, se met en place un dispositif de médiation nouveau qui cette fois casse le cercle étroit de l’esthétique. Qui a commencé et quand ? Les mouvements culturels, comme les mouvements sociaux, sont difficiles à circonscrire, dans la mesure où ils ne sont pas le fait du Prince, mais d’une multitude de personnes sans grade, qui chacune à leur façon y apportent leur modeste contribution. Tout au plus peut-on repérer ici et là des acteurs clefs, des évènements datés, qui en jalonnent l’aventure plus qu’ils ne la dirigent, car l’histoire ici s’écrit collectivement.

Une situation de crise

Jean Vilar était un précurseur en matière de démocratisation de la culture et d’éducation populaire, son exemple inspirera plus ou moins sincèrement bon nombre d’acteurs culturels. Il demeure, aujourd’hui encore, une référence incontournable, mais dans une société qui s’est, depuis, profondément transformée. Le manque de temps, le manque d’argent, l’éloignement et le rituel ostentatoire des lieux de culture, s’ils demeurent souvent bien réels, n’en expliquent plus pour autant la désaffection du grand public pour les manifestations de l’art. Les exclus de la société d’abondance ne sont plus, depuis longtemps, les seuls absents. Les visiteurs, les spectateurs, les lecteurs, les auditeurs de la culture cultivée sont chaque année moins nombreux à fréquenter les salles de théâtre, de concert, de cinéma, les bibliothèques ou les librairies. Les seules pratiques progressant de façon significative sont celles qui cantonnent les gens devant des écrans cathodiques, la TV d’abord (21 heures par semaine en moyenne), mais aussi les magnétoscope, DVD, Internet ou jeux vidéo... celles qui facilitent le replis chez soi. Ils consacrent maintenant plus de temps aux actives audiovisuelles domestiques qu’au travail. Et les corrélations statistiques sont formelles : plus ils passent de

temps à regarder la télévision et moins ils sortent et moins ils vont au théâtre⁵⁶.

En dépit des efforts pour élargir la base sociale du public, sa stratification n'a pas évolué, au contraire, les disparités tendraient à s'accroître, comme le confirment les statistiques du Ministère de la culture. À propos du théâtre, le constat est plus pessimiste encore, en 1973, 6% des ouvriers fréquentaient le théâtre au moins une fois par an, et ce chiffre n'a quasiment pas changé depuis. Dans le même temps, la proportion de cadres supérieurs et professions libérales allant au théâtre est passée de 39 à 44 %⁵⁷. Mais problème le plus grave n'est pas là, concluait en 1994, le directeur du DEP, le bureau des statistiques au ministère de la culture : « Ce qui est en jeu, ce n'est pas tant quelques milliers de spectateurs en plus ou en moins, que le sentiment que le théâtre a cessé d'être un lieu de débat ou de mise en question, qu'il est désormais coupé des grands enjeux sociétaux, clos sur lui-même, et qu'il a plus ou moins accepté le fatalisme qui pèse sur le spectacle vivant et la création contemporaine »⁵⁸. Inversement, les plus récentes enquêtes font état d'un véritable engouement pour les arts de la rue. L'accroissement du public est, là, plus particulièrement le fait des plus jeunes et des classes moyennes ou aisées, mais aussi pour les arts de la rue, des employés (35%) et des ouvriers qualifiés (28%) ou non qualifiés (25%)⁵⁹. Là, le théâtre retrouve ses racines populaires. De même, bien que l'on n'ait pas de chiffre précis sur le phénomène, il faut remarquer que le nombre de petites salles de spectacle privées ou associatives, de théâtre et de café-théâtre tend lui aussi à croître. Le festival "Off", qui se situe à la croisée de ces formes d'expression, est de la même veine. Il témoigne d'un retour en force du spectacle vivant qui trouve sa dynamique dans les rapports nouveaux qu'il tisse avec son public.

Le "Off", retour à l'espace public

En 66 un jeune acteur, metteur en scène Avignonnais André Benedetto crée un lieu de théâtre, simplement parce qu'il veut jouer, montrer son travail. Il y produit un spectacle dans l'air du temps, « un mélange d'agit prop et d'absurde, » se souvient-il, « C'était alors un acte sacrilège, et pire encore : inconvenant... »⁶⁰. Alain Gélas fait de même l'année suivante dans un restaurant proche de la place des Carmes "La poule au pot". Il explique pourquoi : Vilar, dans la cour d'honneur occupait toute la place. Face à l'impossibilité de développer quoi que ce soit d'autre, il n'y avait donc qu'une solution, se servir de la présence du public venu au festival, qui était là dans les rues, sur les places, il fallait l'utiliser pour se propulser, s'imposer et se faire connaître⁶¹.

⁵⁶ D'après les statistiques du Ministère de la culture et de la communication, les Français passent 43 heures en moyenne à des activités audiovisuelles domestiques (non compris les nouvelles pratiques liées à l'informatique, l'internet et les jeux vidéos ...) contre 39 heures, huit ans plus tôt. Ils sont 25% à aller au théâtre au moins une fois par an, s'ils regardent la TV moins de 10h par semaine ; mais ne sont plus que 6% dans ce cas, s'ils la regardent plus de 30h par semaine. Voir Donnat Olivier, Les pratiques culturelles des Français, Ed. La documentation française, 1998, p.61 et suivantes et p.74

⁵⁷ Voir : Donnat Olivier, Les pratiques culturelles des Français, op. cit. p. 253

Donnat Olivier, Cogneau Denis, Les pratiques culturelles des français de 1973-1989 Ed. la documentation française, 1990, p.107

⁵⁸ Donnat Olivier, Les Français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme, Ed La Découverte 1994 p.161,

⁵⁹ Donnat Olivier, Les pratiques culturelles des Français, Ed. la documentation française, 1998, p.253

L'économie des arts de rue, Développement culturel N° 127, octobre 1998, bulletin du DEP / Ministère de la culture

⁶⁰ Benedetto Andrée, Témoignages, in Léonard Alain, Vantaggioli Gerard, Festival "Off" Avignon, Editions des quatre vents, 1989, p. 12

⁶¹ Gérard Gélas, Témoignages, in Léonard Alain, Vantaggioli Gerard, Festival "Off" Avignon, op. cit. p.29.

L'idée est reprise partout, en quelques années les lieux se multiplient. En 1971 on en compte déjà 12 qui présentent 38 pièces, l'année suivante 10 nouveaux lieux ouvrent et le nombre de spectacles passe à 82, puis à 157 trois ans plus tard, pour atteindre, en 1978 : 170 spectacles donnés dans trente-trois lieux.

Vilar a accepté, tant bien que mal, l'émergence de ce que l'on nomme encore le "hors festival", y voit-il un laboratoire d'expérimentation où se révéleraient les jeunes talents et s'esquisserait le nouveau théâtre qu'il appelle de ses vœux ? Le fait est qu'il prend des contacts avec Gelas. Ils n'aboutiront pas faute d'en avoir eut le temps, mais son successeur, Paul Puaux, l'invitera par deux fois à jouer dans le "In". Antoine Bourseiller joue ou dirige des mises en scènes dans l'un et l'autre, Mesguish passe du "Off" au "In". Et l'intelligentsia s'encanaille parfois à aller découvrir les jeunes talents dont on parle dans le "Hors festival". Le "Off" donne du souffle à moindre risque, ouvre le réseau du théâtre légitime, et les jeunes artistes espèrent en faire une marche pour se hisser jusqu'à lui et y pénétrer. Et cela fonctionne bien pour certains d'entre eux... Le "Off" et le "In" ne sont pas encore ces masses étanches et hostiles qu'ils deviendront plus tard. Paul Puaux y tient, il défend la possibilité de passer de l'un à l'autre. Il a mis en place un bureaux du "Off", au sein du "In", et fait ajouter aux dossiers de presse quotidiens une information sur les programmes hors festival. Mais cette aide est souvent mal perçue par les troupes du "Off" qui y voient une récupération de leur mouvement, en tout cas un moyen de sélectionner et de soutenir certaines troupes aux dépens d'autres.

En attendant, comme le montre une première enquête qualitative menée durant l'été 1981 par Nicole Lang, le "Off" est devenu le poumon du "In". « C'est lui qui draine tous les éléments de fête et de convivialité, qui insuffle la vie au festival, c'est sa présence à Avignon qui permet de penser que le spectacle n'est pas quelque chose de contraint ». Et l'auteur d'ajouter « Si "In" et "Off" sont complémentaires, ils sont également antagonistes, et le clivage "In - Off" est, dans l'imaginaire commun celui qui oppose l'ordre à la liberté, la maîtrise formelle au bouillonnement spontané, la gloire à l'héroïsme, la richesse à la pauvreté... »⁶².

En 79, Paul Puaux décide de se retirer pour se consacrer à la Maison Jean Vilar qu'il a créé avec sa Femme Melly. On lui cherche un successeur, Maurice Bejart, Arianne Mnouchkine, Catherine Tasca directrice de la Maison de la culture de Grenoble déclinent la proposition ? Bernard Faivre d'Arcier relève le défi. Pour tourner définitivement la page de Vilar, il décide de transformer les structures du Festival, abandonne le système de gestion en régie municipale hérité des années 50 et crée une association 1901, de statut privée, qui lui assure d'avantage d'autonomie. Entre 1980 et 1995, la subvention du Ministère de la culture sera multipliée par quatre. Celle des régions et de la municipalité progresse elle aussi, à mesure que la décentralisation accroît leur pouvoir respectif. À tout cela s'ajoute encore le mécénat des grandes entreprises lui aussi en plein développement. Le nouveau directeur a maintenant le nerf de la guerre, les moyens de ses projets : refaire du festival un des lieux phares, incontournables de la création contemporaine, et pour cela ramener à Avignon, dans le "In" le meilleur des avant-gardes. Et déjà durant l'hivers 81, note l'historiographie officielle, « il réunit en Avignon, de manière informelle, le gotha des jeunes metteurs en scène », dont Daniel Mesguich, qui à l'été suivant, avec son *Rois Lear* « complexe et baroque », devient le symbole du renouveau. Le public et la presse sont divisés, mais le pari est gagné, le festival "In" est redevenu celui dont on parle dans les milieux d'autorités de la culture officielle, soucieux de promouvoir une culture de distinction que caractérise parfaitement les adjectifs

⁶² Lang Nicole, *Le public du Festival d'Avignon*, Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1981, p.125.

de « complexe et baroque »⁶³. Aussi, Nicole Lang qui mène son enquêtes sur le festival cet été-là, peut-elle en conclure, que le spectacle du Roi Lear a choqué “les Nouveaux venus” (les parvenus sorti du peuple, attachés aux valeurs sûres de la culture) et enchanté “les Héritiers” (ceux qui de par leurs origines sociales, renforcées par leurs bagage culturel et leur statut socioprofessionnel, ont une aisance culturelle ressentie comme innée)⁶⁴. Enfin ! la culture fait son œuvre, retrouve sa fonction, d’être le doigt mystérieux, qui l’aire de rien, sans avoir l’air d’y toucher, sépare les héritiers légitimes des parvenus...

Avignon public « Off »

Le “Off” est-il en train de dégénérer ? En 1981 le nombre de pièces jouées hors du festival officiel tombe à 120, après avoir culminé à 170. Depuis quelque année le mouvement se tasse, régresse, son public est en baisse. A t-il grandit trop tôt, étouffe-t-il au risque d’étouffer le “In”. On le dit, on s’en plaint, déjà. Un acteur, Alain Léonard va l’aider à dépasser cette crise de croissance en créant en 1982, l’association Avignon public “Off”.

« Le “Off” n’a pas été créé, explique Alain léonard. Lorsqu’en 66 André Benedetto a décidé de jouer à côté du festival, il ne savait pas qu’il était en train de lancer ce qui allait devenir le “Off”, il jouait, point... Il voulait jouer et il jouait, et les autres sont venus. Je suis arrivé en 1975, je n’avais pas conscience non plus de ce que cela allait devenir, et peut-être que si je l’avais su, je ne serais pas venu ».

« Je suis venu à Avignon avec un spectacle que j’avais écrit dans l’esprit des années 70, on le disait “engagé” ou “militant”, mais ces mots ont perdu leur saveur, à présent on les trouve ringards. J’ai commencé à jouer au Chapeau Rouge, puis dans d’autres théâtres. Les dernières années, nous avons fait une expérience qui correspondait à la philosophie de cette époque. On louait un lieu, le “Hangar à bateaux”, pour une somme correcte, et on l’a investi à cinq ou six compagnies. On s’était organisé entre nous, enauto gestion, pour l’équiper et le faire fonctionner. Et ça a plutôt bien marché, comme ça, pendant encore quelques années. Mais au fure et à mesure je voyais bien qu’il y avait des problèmes, que les gens étaient perdus, les nouveaux venus surtout, les non initiés. Je voyais que certaines troupes, pourtant de tres bon niveaux, des amis, ne trouvaient pas leur place, n’avait pas de public ».

« On ne savait pas exactement qui faisait quoi. Il y avait bien une synthèse éditée par le « In », elle annonçait quelques spectacles dont le mien. Mais les troupes s’en méfiait. On reprochait festival officiel de faire une sélection, de favoriser les spectacles qui lui ressemblaient, d’influencer la presse, de recommander les spectacles qui lui convenaient. Je ne suis pas sûr que c’était vrai, mais on était dans cet état d’esprit. On ne voulait pas du « In ». Je ne mettais jamais les pieds au bureau du « Off » (géré par le « In »). De même, on n’aurait jamais été voir un spectacle de la Cour d’honneur, c’était comme ça. À la fin du festival de 1981, je suis allé voir le directeur du « In », Bernard Faivre d’Arcier, et je lui ai énuméré la liste de tout ce qui n’allait pas, de tout ce qu’il faudrait faire. Il m’a écouté, mais il a répondu qu’il n’avait pas le temps de s’en occuper, que je n’avais qu’à le faire, qu’il m’aiderait... et il m’a aidé, il a appelé le directeur du théâtre au Ministère et il a obtenu de lui une subvention. On était en

⁶³ Voir : De Baecque Antoine, Avignon le royaume du théâtre, Ed. Gallimard découvertes, 1996, p.64 et suivantes.

⁶⁴ Lang Nicole, Le public du Festival d’Avignon, Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1981, p.24 et 25, là, elle fait référence aux travaux de Bourdieu, notamment à La Distinction (Ed. de Minuit).

avril 1982, on s'est lancé, et en juillet paraissait le premier programme du "Off", et ça a marché »⁶⁵.

Pour organiser le "Off", Léonard aurait pu instaurer un système de sélection des meilleurs spectacles, devenir lui aussi programmateur. On lui enjoignait de le faire. La place eut été confortable, il devenait "le Prince", celui qui décide, qui choisit, soutient, promeut, auprès duquel on se presse, que l'on courtise, dont on cherche les faveurs, mais le "Off" n'aurait jamais été alors qu'un sous-festival, et Léonard un vassal du "In". Il a l'intelligence et la volonté de ne pas s'y laisser aller. Il prend l'organisation du "Off" en main, mais seulement comme médiateur. C'est un choix politique, il organisera l'espace public de la cité, sans pour autant en prendre le pouvoir. Il pose l'absence de programmation comme une règle à laquelle il ne dérogera pas, en dépit des pressions de toutes sortes. « L'égalitarisme qui est le fondement du "Off" requiert qu'il n'y ait pas de sélection des compagnies, pas de choix artistiques, pas de distribution de prix ». Si dans les faits, et heureusement, les troupes sont loin d'être égales entre elles, toutes sont traitées de la même façon par Avignon public "Off". Le coût de l'adhésion à l'association, l'accueil et la place qui leur est réservée dans le programme est identique pour toutes.

L'association c'est donnée pour mission « de construire sans dérive, de soutenir sans assister, d'aider sans intégrer, d'organiser la liberté sans y toucher »⁶⁶. C'est sa devise, elle accueille les troupes et le public, les informe, les met en relation, rend des services aux uns et aux autres (revues de presse, billetterie, accréditations...). Elle annonce et soutient les débats sur le théâtre et la création, les controverses. Elle organise, mais se défend de classer, de hiérarchiser. En dernier ressort, c'est au public de faire ses choix, et de juger de la qualité de ce qui lui est présenté.

Dès 1983 le nombre de spectacles joués explose, augmente de 84%, passe à 256 spectacles. La progression se fera ensuite régulièrement d'années en années, pour atteindre, en 2002, 721 spectacles donnés chaque jour par 602 compagnies dans 132 lieux, par 2286 artistes (1931 comédiens, 107 danseurs, 149 musiciens, 99 chanteurs), pour un public évalué à 600 000 ou 700 000 spectateurs, soit cinq à six fois plus que dans le « In ». De quoi donner le vertige⁶⁷.

La multiplication du nombre de spectacles et de spectateurs inquiète la ville, le "In", la presse, les élus. « On globalise le "Off", comme on dépeint le caractère d'un peuple par des poncifs et des clichés », s'insurge Alain Léonard, « Le "Off" n'est pas globalement nul, ou bon il n'est pas global, il est multiple... On ne veut voir que l'animation de la place de l'horloge, alors que pendant ce temps, la majorité des comédiens sont dans les salles. Ailleurs ce sont les brimades ou les tracasseries quotidiennes, évoquant tour à tour, la sécurité dans les salles, les affiches et la saleté dans la ville, les banderoles, les sièges inconfortables, la chaleur insupportable, les salles vides ou trop pleines, spectacles annulés, spectacles amateurs, on tout entendu à propos du "Off" »⁶⁸. Il est sommé, de façon récurrente d'y mettre bon ordre, de faire cesser cette anarchie, et finalement de revenir au début, de sélectionner, de choisir, de programmer. Lui ne cède pas, « c'est le fondement du "Off", quand j'ai créé l'association Avignon public "Off", il y avait 120 spectacles et déjà on disait que cela devenait intolérable... Et d'ajouter, alors que le "In" est le reflet d'un choix de son directeur, le "Off"

⁶⁵ Interview réalisée en janvier 2003.

⁶⁶ Voir Léonard Alain, Vantaggioli Gerard, Festival "Off" Avignon, Editions des quatre -vents, 1989, p. 56 et suivantes.

⁶⁷ Bilan du festival 2002 publié par Avignon Public "Off".

⁶⁸ Léonard Alain, Vantaggioli Gerard, Festival "Off" Avignon, Editions des quatre -vents, 1989, p. 84 et 85

est le festival des compagnies, c'est-à-dire la résultante de leur rencontre avec un public, et cela est démocratique »⁶⁹.

Le principe d'égalité des troupes entre elles, pour leur présentation au public, face à la diversité des formes, des contenus, de la qualité des spectacles, caractéristiques du festival "Off", provoque une situation exceptionnelle qui bouscule les habitudes esthétiques du public et fonde la dynamique si caractéristique d'Avignon "Off" comme espace public. Face à la profusion des spectacles, chacun est mis en situation de faire sa propre programmation, de construire son jugement sur la qualité du spectacle.

Léonard le médiateur

Le directeur du "Off" était destiné au monde du théâtre. Il commence très tôt, au conservatoire de Toulon puis à l'Ecole de la rue Blanche à Paris. Il y suit les cours d'acteur, mais se souvient avec bonheur qu'il y avait là ensemble tous les corps de métier, décorateur, costumier, éclairagiste... On lui apprend le théâtre classique, mais contraint de gagner sa vie pour compléter la maigre bourse obtenue pour payer ses études, il travaille aussi un peu partout dans les théâtres, comme assistant technique. « C'est là que j'ai découvert un autre théâtre, plus inventif, un théâtre de recherche qui voulait jouer et faire connaître de nouveaux auteurs. C'était une autre famille, c'est devenu la mienne. C'est elle que j'ai suivie et retrouvée à Avignon. C'est elle et toutes les autres que je défend maintenant ».

Accueillant, infatigable, à l'écoute de tous, il ne renonce pas malgré les injonctions toujours plus pressantes d'endiguer le flux croissant des spectacles et des spectateurs. Il défend le festival, répond aux critiques en ponctuant ses remarques de grands éclats de son rire doux, rappelant encore et toujours ses convictions... « Bien-sûr, les conditions sont difficiles, bien-sûr, les loyers sont prohibitifs, les commerçants, les bistrotiers et les restaurateurs de la ville exagèrent parfois, bien-sûr il faut travailler à réduire ces excès pour assainir tous ces abus, mais il s'agit du théâtre et de la vie, même au prix de ces sacrifices, le public et les compagnies du « Off » choisissent Avignon qui leur donne la possibilité d'une vraie rencontre. Pour un comédien, ne pas jouer est un drame, il n'existe plus, n'a plus d'identité, il est comme mort. Ailleurs, pour la plupart d'entre elles, les troupes peuvent, au mieux, présenter leur spectacle au public trois ou quatre fois consécutives, puis doivent l'interrompre en espérant le reprendre plus tard... Après quelques représentations dans leur ville d'origine où le public local est vite tari, et quelques spectacles ponctuels en tournée, certaines compagnies en arrivent à louer à grands frais des salles parisiennes qui leur coûtent d'autant plus cher que l'information et la publicité dans la capitale représentent un investissement trop élevé pour des entreprises culturelles à budget modeste. À Avignon, une même pièce peut être jouée vingt fois d'affilée, ce qui est exceptionnel, permet aux compagnies et aux comédiens de mûrir leur travail, de roder leur spectacle, de le faire connaître des institutions susceptibles de l'accueillir plus tard, de lui trouver un public »⁷⁰.

Autant on imagine Vilar imposant, rigide, marquant de sa présence, de son regard, de sa stature, les lieux et les gens qu'il fréquente, autant Léonard est discret, souple, tout en douceur. Il ne faut pourtant pas s'y tromper, lui aussi, comme Vilar, est tendu par son idéal, habitué de la même passion pour le théâtre, des mêmes convictions pour défendre sa place dans la société. La différence est dans le style, Léonard se tient en retrait, il est le médiateur et non le directeur, ni même l'animateur. Il se satisfait de faire exister les autres, de rendre possibles

⁶⁹ Interview réalisée en 2001

⁷⁰ Interview réalisée en 2002

les rencontres, de tisser la trame de l'espace public. Pour cela, il conçoit, organise les structures nécessaires, leur donne les moyens de fonctionner. L'association Avignon Public « Off », créée par lui à cette intention, poursuit deux grandes finalités :

- l'accueil et l'information des professionnels du théâtre (compagnies, acteurs, programmateurs, etc.) de la presse et du public (adhérent ou non de l'association),
- la mise en relation des uns avec les autres.

Avignon « Off » pour l'égalité de tous face à l'information

La mise en relation des troupes et du public repose, pour l'essentiel, sur la publication du programme exhaustif du festival indiquant, pour toutes les compagnies adhérentes, le contenu de chaque pièce, les lieux et heures de chaque représentation. Travail de titan, si l'on imagine qu'il faut recenser et annoncer 721 spectacles interprétés à des heures et dans des lieux différents. Tiré à plus de 100 000 exemplaires (120 000 en 2003), distribué gratuitement à tous les spectateurs, ce programme est le guide indispensable à chacun pour organiser son propre festival. C'est aussi la base de l'égalité des troupes entre elles face au public, puisqu'au départ chacune dispose du même espace pour se présenter : une demi-colonne, une petite photo en noir et blanc, le nom de la troupe, le titre, le genre et le générique du spectacle suivis de quelques lignes de présentation. Chaque spectateur potentiel, en expert averti, pourra ensuite compléter cette première information de base, au gré de son expérience, de ses pérégrinations, des rencontres, des parades, de l'affichage sauvage, du bouche à oreille, de la répartition des lieux et des troupes. Mais le programme, feuilleté, annoté, coché, reste la référence pour s'y retrouver, s'y perdre, y revenir, la mine où il découvrira la perle oubliée de tous, l'erreur à ne plus faire, le spectacle dont on parle tant, celui qu'on voudrait ne pas avoir vu, celui qu'il faut recommander à tous ou à certains, amis ou ennemis. C'est, en bref, le document indispensable qui fait du festivalier le critique, l'esthète, le citoyen de la cité du théâtre, acteur, parmi les autres de la fête.

La grande maison de la Place du Palais, le Conservatoire de musique, mis à la disposition des troupes et du public, bruisse durant tout le jour des milliers de badauds qui s'y pressent, s'y cherchent. On s'y rend sitôt arrivé en Avignon, pour y retirer sa carte de festivalier ainsi qu'un programme, on y revient en toute occasion pour s'informer, se documenter, se retrouver, réserver des places pour les séances du lendemain, y rencontrer des artistes en promotion de leur propre spectacles. Après la chaleur suffocante réfléchi par les pavés de la place, on y entre par une allée d'ombre fraîche, attiré par les projecteurs qui dessinent des stries de lumière forte. Là, on est dans le sanctuaire de l'espace public du festival animé d'une cérémonie sans fin. Au centre, insatiable de contacts, infatigable, inaltérable, officie celui que tout le monde appelle Johnny. Il oriente, informe, conseille, distribue, inscrit, prend des notes. Dans le hall d'entrée et sur les cotés, au fond, un ensemble de casiers est mis à la disposition des compagnies qui y déposent des documents, d'informations complémentaires. Le public peut y lire les critiques publiées par la presse sur les troupes du "Off" et y faire une moisson de petites cartes, détaillant davantage chaque spectacle, qu'il pourra compiler à une terrasse de café, classer, emporter, garder pour se souvenir...

Pour faciliter les rencontres, pour soutenir, animer, fertiliser, partager les discussions, Avignon public « Off » multiplie les occasions de vivifier, d'alimenter le débat. Trois fois par jour, la Maison du « Off », à l'autre bout de la ville, donne la parole à des acteurs, des auteurs, des metteurs en scène. On y présente le travail des compagnies, on y lit des textes, on y évoque la crise, les difficultés, les avancées du théâtre, on y débat des tendances esthétiques, des découvertes, des créations. D'autres y font des lectures, expriment leurs colères ou déclament leurs passions, présentent leurs projets. En 2002 la maison du "Off" a ainsi

organisé 75 rendez-vous, dont 10 débats, 31 rencontres, 15 lectures, 15 spectacles et une démonstration.

Les controverses programmées chaque année au Palais des congrès participent de la même dynamique, même si elles sont davantage réservées aux professionnels. À la demande de Paul Puaux, elles reprennent le principe des rencontres d'Avignon, initiée par Vilar en 1964, de réunir, pendant trois jours, des personnes désireuses d'écrire, témoigner et discuter de sujets polémiques comme l'éducation populaire et l'action artistique (2002), l'écriture dans le théâtre (2000), la création, les rendez-vous du théâtre public avec l'histoire (1998)⁷¹. À cela s'ajoutant, selon les années, des stages en laboratoires, des expositions, des projections de films, des ateliers de création.

Avignon public « Off » à accredité en 2002, 337 journalistes et 1319 professionnels, parmi lesquels 936 représentants de structures susceptibles d'accueillir des troupes, d'acheter des spectacles, notamment 207 théâtres (privés et municipaux), 181 centres culturels, 14 scènes nationales. L'association met à leur disposition un espace de convivialité où ils peuvent se rencontrer et se documenter : ils y ont accès au fichier et aux revues de presses qu'ils peuvent consulter ou photocopier sur place. Un poste de téléphone et un accès libre au courrier électronique leurs facilitent une communication rapide avec l'extérieur.

Pour l'ensemble de ces activités, Avignon Public « Off » emploie seulement quatre permanents (le directeur, une administratrice, une relation de presse, une secrétaire), auxquels se joignent quatre vacataires salariés pendant les quatre mois précédents le festival et une vingtaine pour le mois de juillet. A ceux-ci s'ajoutent encore les services quelques bénévoles et de stagiaires toujours les bienvenus. C'est dire qu'avec un personnel quinze à vingt fois inférieur à celui du « In », l'association a en charge un festival qui compte six fois plus de spectateurs et quinze ou vingt fois plus de troupes. Même si les missions nécessaires à l'existence de l'un et de l'autre festival sont fort différentes, on mesure bien la démesure entre les moyens que s'approprie l'Establishment pour financer sa culture et les moyens qu'il attribue aux autres pour financer la leur, ou pour le moins, faire exister et dynamiser la base de la pyramide sociale qui irradie le monde du théâtre légitime et contribue à son renouvellement. Ainsi, la ville d'Avignon verse à son opéra, la forme la plus conventionnelle de la culture cultivée, 4 fois plus de subventions qu'au festival « In », et 1600 fois plus qu'au « Off ». Lui ne reçoit de sa part, depuis vingt ans, en tout et pour tout, qu'une aide dérisoire qui était de 20 000 francs jusqu'à ces dernières années, et a été portée depuis à 6 000 euros, à laquelle s'ajoute la mise à disposition d'une partie du Conservatoire à Musique. Pourtant, le festival « Off » représente à lui seul environ trois ou quatre cent mille journées de vacanciers ou de travailleurs, qui mangent dorment consomment dans la ville et l'enrichissent de leurs dépenses.

Le festival « In » a perçu 4 573 000 Euros (30 000 000 de F) de subvention en 2002, une somme qui avec le mécénat et les diverses autres aides (mise à disposition, coproductions...), atteint, bon an mal an, environ 6 à 8 millions d'euros, soit cent fois plus que pour le « off » subventionné par le Ministère de la Culture (50 000 euros), la région PACA (7 500 euros) et le Conseil Général (7 500 euros). Il est à noter que le mécénat n'est accordé, ici comme ailleurs, qu'aux formes les plus convenues de la culture officielle. Le « Off » ne perçoit rien des entreprises. En définitive, la valeur du financement attribué au « In » représente environ

⁷¹ voir : Théâtre public, Manifeste pour un temps présent I, controverses 1998, Ed. L'entretemps 2002 – Les figures de l'acteur, de la scène à cité, Manifeste pour un temps présent II, Ed. L'entretemps 2000 – Les écritures scéniques, controverses avec les auteurs, Manifeste pour un temps présent III, Ed. L'entretemps. 2001

75 euros par spectateur, alors que l'aide accordée au « Off » est égale à 0, 12 euros. Ces chiffres mériteraient bien-sûr d'être affinés et nuancés, mais la différence est tellement évidente et édifiante. De fait, comme pour la plupart des cultures populaires, et comme dans l'espace public du XVIIIe, le « Off » est à la charge directe des participants. Pour l'essentiel, c'est à eux d'auto financer leurs pratiques culturelles. Les 30 000 adhérents à Avignon Public « Off » font vivre l'association de leurs cotisations annuelles (300 000 euros). A cela s'ajoute la contribution des 600 compagnies qui versent 319 euros pour figurer dans le catalogue, et qui concèdent aux adhérents d'Avignon « Off » une réduction de 30% sur le prix des spectacles. Grâce à tous ceux-là Avignon Public « Off » vit, organise et défend l'espace public d'Avignon.

Les troupes et le public en scène.

À Avignon, le jugement du public est essentiel. D'abord, parce que là, le relais des programmateurs ne fonctionne pas, ou de façon marginale, alors qu'ailleurs ces derniers décident et imposent leurs choix. Ainsi, les mieux subventionnés peuvent-ils ne s'intéresser qu'au jugement des confrères experts, et se passer de l'accord du public, d'autant plus qu'à l'exception des grandes métropoles, la concurrence y est moindre, et celui-ci a généralement bien peu d'autres possibilités de voir du théâtre. À Avignon, les professionnels, se connaissent, se reconnaissent, et se retrouvent entre eux. Mais ils sont aussi dans le public, et ce dernier interagit inmanquablement sur eux, comme un miroir immédiat qui brouille les repères, dans lequel, forcément, ils voient leurs propres spectateurs, dans leur propre théâtre. Une salle vide, ou une assemblée indifférente, mécontente, qui se répandra ensuite dans la ville, sera forcément pour eux du plus mauvais augure. Inversement, la réputation acquise en Avignon, colporté de bouche à oreille, les engagera à aller y voir de plus près et peut-être à découvrir ce à quoi ils ne s'attendaient pas.

Il faut ajouter que participer au festival coûte très cher aux troupes, et leur demande un investissement dans la promotion de leur spectacle au pres du public comme nul part ailleurs (voir le chapitre consacré à ce sujet). Alors que, dans une tournée, les compagnies ont déjà vendu leur spectacle et laissent au directeur de la salle le soin de la remplir, à Avignon, cette mission leur revient directement et dépend, en grande partie du choix de la pièce, de la qualité de leur travail, de leur capacité à aller à la rencontre du public... Avignon Public « Off » recommande aux troupes de boucler leur budget avant d'arriver sur place, pour ne pas avoir à compter sur les rentrées liées à la billetterie, de fait cet objectif est rarement atteint. Même si les troupes se sont préparées, ont économisé, emprunté et parfois obtenu une subvention de leur région, la vente des billets, c'est-à-dire le succès ou l'échec de la pièce, conditionne l'équilibre final de l'opération et son éventuelle poursuite grâce aux contacts noués avec les professionnels.

Toutes les troupes cherchent à gagner un vaste public, mais cela ne les conduit pas forcément, comme on pourrait le croire, à privilégier le confort esthétique du spectateur au détriment de la création. Elles explorent tous les champs de la création, depuis les plus convenus, les plus classiques, jusque dans les archétypes plus ou moins heureux d'un théâtre engagé, d'avant-garde, exigeant, audacieux, et qui n'hésite pas d'ailleurs à se présenter comme tel.

En 2002 on a compté 391 pièces de théâtre, auxquelles s'ajoutaient 88 café-théâtres, 32 théâtres comiques, 7 de commédia dell arte, mais aussi 38 spectacles de chanson et de musique, 12 de danse, 10 de marionnette, 13 de cirque et de clown, 11 de contes... Auteurs et metteurs en scène doivent apprendre à jongler avec les contraintes du festival. La dimension réduite des salles et des scènes, la multiplication des spectacles donnés chaque jour dans un

même lieu, imposent des pièces courtes, jouées avec peu d'acteurs, dans des décors mobiles, réduits au minimum. Dans ces conditions s'invente un nouveau théâtre, pauvre, et pourtant au combien imaginaire. La nécessité de quasiment autofinancer les productions, et donc de séduire le spectateur, son regard si proche, ne conduit pas seulement à des "one man shows" comiques ainsi que le suggère la presse bien pensante, mais aussi à des créations sensibles, inventives, diversifiées, en prise sur le monde contemporain. Il suffit pour s'en convaincre de lire le programme. Ainsi en 2002, pour 124 auteurs classiques, on compte 317 auteurs vivants, mis en scène, chanté, dansé, à l'occasion de 14421 représentations. Et beaucoup d'entre eux évoquent les problèmes politiques et sociaux actuels, la guerre, l'oppression, le racisme, la discrimination sociale et sexuelle, les banlieues, la prison, l'immigration, l'asile... Toutes les misères et tous les combats, tous les bonheurs aussi, se reflètent dans le festival d'Avignon.

Avignon "Off" est la vitrine du théâtre français, dans sa diversité, avec le meilleur et le pire selon les goûts, et les moments. L'amateurisme, le manque de talents ou la présomption de certains, côtoie le professionnalisme, la modestie et le talent de bien d'autres. La multiplication des spectacles de qualités très différentes, conduit à désacraliser le statut de l'œuvre artistique, et le public à prendre l'habitude de juger des contenus. Et cela contribue davantage à l'émergence d'une opinion critique que les idées subversives contenues dans les pièces. L'hétérogénéité des formes d'expressions théâtrales, hors de tout contrôle, impose au spectateur de faire usage de son propre jugement. Et cela est d'autant plus vrai que le processus de présélection, d'orientation du regard esthétique, assuré, ailleurs, par la programmation, les médias et la critique, n'a ici pas lieu.

La sanction financière n'est pas, pour autant, la seule façon dont les artistes reçoivent le jugement du public. À la différence des troupes officielles du "In", qui donnent peu de représentations et ont les moyens de se tenir à l'écart de la foule, les acteurs du "Off" jouent tous les jours, vivent pendant un mois au milieu des festivaliers dont ils croisent le regard dans les salles de spectacle toutes petites, mais aussi aux terrasses des cafés, dans la rue, quand ils font leurs parades, affichent, distribuent leurs tracts et engagent la conversation pour convaincre les chalands de venir les voir en représentation. Le festival est aussi un espace d'échanges denses entre professionnels, car les troupes se visitent les unes les autres, et rencontrent les producteurs, metteurs en scène, directeurs de salles de toute la France qui viennent à Avignon "faire leur marché" de spectacles et d'acteurs. Si bien que là, comme nulle part ailleurs, les artistes sont confrontés, en permanence, au jugement esthétique du public, mais aussi des autres professionnels. Et la présence de tous, le partage de la même expérience collective, nourrissent les débats riches et circonstanciés qui se poursuivront longtemps dans l'après-midi, tard dans la nuit, aux terrasses des cafés, dans la rue, sur les places, dans les files d'attente.

La critique du public

Dans l'éditorial du programme, chaque année, il est recommandé au public d'aller à la découverte d'auteurs et d'artistes inconnus : « Spectateurs du "Off", vous n'êtes pas un simple consommateur de loisirs, vous êtes partie prenante d'un événement dont vous êtes acteur... consacrez votre attention à des artistes plus discrets qui pourront vous surprendre et vous enthousiasmer. Là est encore votre plaisir »⁷². Dans la pratique, bien des éléments peuvent influencer le choix des spectateurs. Citons le confort des théâtres et leur emplacement, central ou périphérique, l'horaire des séances, la réputation acquise par des

⁷² Editorial du programme officiel, Avignon public "Off" 2000, p. 5.

troupes établies depuis des années, ou par certaines salles qui défendent une politique de programmation originale et de qualité. Des organismes comme l'ADAMI (société des artistes interprètes) ou des collectivités régionales opèrent une présélection de compagnies qu'elles soutiennent et le font savoir. Certaines troupes font du "dumping", les plus riches en offrant de nombreuses places gratuites, les plus pauvres par des parades de rue ou de l'affichage sauvage.

Au-delà des artifices déployés par les troupes pour se distinguer de la masse des autres, il est évident que pour l'essentiel, l'intuition, l'expérience du festivalier, le bouche à oreille, c'est-à-dire le jugement esthétique des spectateurs que chacun peut à son tour infirmer ou confirmer en se rendant au spectacle, font le succès ou l'échec des pièces. Les festivaliers voient en moyenne chaque année cinq à sept pièces ; si bien qu'au fur et à mesure que progresse l'expérience de chacun, les goûts s'affinent, deviennent plus exigeants, au profit de créations d'accès plus difficile, tandis que bien des pièces plus plaisantes révèlent leurs artifices et paraissent vites trop sucrées.

Le jugement du public se construit en croisant les différentes sources d'informations disponibles, en mobilisant ses expériences antérieures, dans le vécu partagé des spectacles, dans les discussions critiques qui le précèdent et le poursuivent, jusqu'à former un espace public où les festivaliers se découvrent en capacité d'avoir un jugement critique sur les productions culturelles, et défendent leur point de vue, le confrontent aux autres, se passionnent pour telle forme d'expression, pour tel auteur, ou pour tel spectacle et s'efforcent de le faire savoir. L'esthétique échappe au pouvoir des médias, elle n'est plus l'apanage d'une minorité qui n'accorde aux autres que le droit de suivre ses choix, mais devient affaire de tous. Si le renouveau théâtre se prépare quelque part, c'est en Avignon, dans le "Off" qu'il faut le chercher.

Bien sur, tout cela n'est pas aussi évident et bien plus compliqué que la trame esquissées ici, et nous y reviendrons avec Nancy Midol et Alice Lemarrié, plus loin, dans les chapitres consacrés au public, pour lui donner de l'épaisseur et de l'objectivité. Bien sur, comme le montre l'enquête de Catherine Benzoni, la grande fête du théâtre n'est pas si facile à vivre pour les troupes et les acteurs confrontés à la l'inflation de la concurrence, à la crise du spectacle vivant et à la pauvreté des moyens disponibles. On peut regretter encore que la presse n'ait pas vu l'intérêt du festival Off, pour s'en faire l'écho, autrement que de façon fragmentaire, condescendante et souvent même méprisante alors que dans l'espace public du XVIII^e elle joue un rôle déterminant pour animer et exporter le débat. Ce point de vue aussi sera complété nuancé dans le chapitre que Nicolas Pelissier lui a consacré.

