

**ESPACE PUBLIC ET NOUVELLES RELATIONS
ESTHÉTIQUES DANS LE THÉÂTRE, LE FESTIVAL
"OFF" D'AVIGNON**

Paul Rasse

► **To cite this version:**

Paul Rasse. ESPACE PUBLIC ET NOUVELLES RELATIONS ESTHÉTIQUES DANS LE THÉÂTRE, LE FESTIVAL "OFF" D'AVIGNON. Quaderni, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002, 1 (45). <sic_00000054>

HAL Id: sic_00000054

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000054

Submitted on 18 Oct 2002

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

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

**ESPACE PUBLIC ET NOUVELLES RELATIONS ESTHETIQUES DANS LE THEATRE,
LE FESTIVAL “OFF” D’AVIGNON**

Publiée dans la revue QUADERNI n° 45/2001

Paul Rasse

Université de Nice Sophia-Antipolis

*“Qu’ai-je à faire de l’histoire de l’art vue selon son profil esthétique, ce théâtre que je fais, il cherche à s’inscrire dans l’histoire sociale, tout simplement. Et si, sur cet immense terrain où se déroulent les querelles du monde ma place est misérable, c’est à cette place et à cette place seule que je tiens ”*¹ Ainsi parlait Jean Vilar en 1960, alors que le festival d’Avignon créé par lui une dizaine d’années plus tôt commençait à prendre de l’ampleur, pour devenir le passage obligé du “tout Paris cultivé” sur le chemin des vacances vers le Lubéron ou la Côte d’azur. On peut toujours se demander comment le promoteur du théâtre populaire, qu’il était alors, regarderait aujourd’hui le festival, et s’il ne se reconnaîtrait pas davantage dans le “Off”, qui à ses origines et dans son essence même s’est fait contre lui. Car ce n’est plus un, mais deux festivals qui se côtoient plus qu’ils ne se mélangent, si différents dans leur dynamique interne et par le public qu’ils brassent.

Invoquer l’esprit de Jean Vilar quand on évoque Avignon, pouvions nous faire moins ; d’autant plus que nous ne nous intéresserons à la part misérable et obscure du festival, le “Off”, dont les médias ne disent quasiment rien, si ce n’est qu’il cerne et inquiète le festival officiel. Nous nous efforcerons de montrer que dans l’indifférence de la presse et le mépris de l’intelligentsia, se joue une expérience esthétique originale, de grande ampleur, significative des nouvelles aspirations du public. Au fil des années, le “Off” est devenu le premier festival de théâtre du monde, par le nombre et la diversité des spectateurs, mais surtout parce que le public y fait l’apprentissage de nouveaux rapports à la création contemporaine, qui transforment le champ de la culture. Nous utiliserons le concept d’espace public pour mettre en évidence la dynamique et les enjeux d’un tel processus.

Paradigme d’espace public et invention du public moderne

Le concept d’espace public a tellement été utilisé, dans des acceptations approximatives et si différentes, qu’il mérite que l’on s’y arrête un peu pour le redéfinir et préciser dans quelles perspectives nous allons l’utiliser. Le philosophe allemand Jürgen Habermas² et l’historien français Roger Chartier³ montrent, chacun à leur façon, comment au XVIII^e siècle, la bourgeoisie s’est appropriée les pratiques culturelles de l’aristocratie pour la

1 Mémoire sur le théâtre populaire, 1960, cité par Wehle, Philippa, Le théâtre populaire selon Jean Vilar, Actes Sud 1981 et 1991, p. 224

2 Habermas Jürgen, L’espace public, Ed. Payot, 1996, (1^{ère} édition 1962, en français 1978), + Préface inédite à l’édition de 1990 publiée en France 1992

3 Chartier Roger, Les origines culturelles de la Révolution Française, Ed. Seuil 1990, et Culture écrite et société, Albin Michel, 1996, chapitre 7, p. 205 et suivantes.

déposséder de son exclusivité esthétique. Jusque-là, les mécènes, princes ou prélats étaient les seuls mandataires des productions littéraires et artistiques qu'ils finançaient et contrôlaient pour leur plus grande gloire. Pour échapper à cette domination de la cour sur la culture cultivée, la bourgeoisie invente des espaces de création et de diffusion culturelle tels que les salons artistiques, les sociétés savantes, 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. De la sorte, progressivement, subrepticement, la bourgeoisie éclairée apprend à faire usage de son jugement, 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. Chemin faisant, 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, en débat, à soumettre à discussion, la culture dont elle est imprégnée depuis des siècles. Louis Sébastien Mercier, libre penseur de cette fin du XVIII^e, 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 ”¹. Et bientôt ces lieux de culture deviennent des lieux de discussion passionnés 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 renvoient, les croisent entre eux, inlassablement, pour finalement en venir à mettre en question la légitimité du pouvoir en place et le bousculer.

Dans les théâtres au XVIII^e 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 ”². On s'invite dans les loges, 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 débats passionnés des cafés, des salons ou des publications³. 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, insiste 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 se substituer au débat, mais le nourrir⁴. 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.

1 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. du Seuil, 1990, p.217 .

2 Allard Laurence, Pluraliser l'espace public, esthétique et médias, Quaderni n° 18, automne 1992, p.144

3 Voir aussi, Flichy Patrice, Une histoire de la communication moderne, espace public, espace privé, Ed. La découverte, 1991/ 1997

4 Habermas, op. cit., p.52

Au XIX^e, la bourgeoisie parvenue au pouvoir renoue avec les pratiques culturelles de l'aristocratie, en faisant de la culture cultivée un moyen de distinction d'avec les classes populaires. 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 sont devenus distincts, toutefois au parterre et dans les loges, les spectateurs bien que fustigés par les plus cultivés d'entre eux, continuent de manifester bruyamment leurs convictions et leurs émotions¹. Ce n'est qu'au passage du siècle que la nouvelle conception l'emporte définitivement, avec la disparition des théâtres à l'italienne et la construction de nouvelles salles avec des gradins en amphithéâtre, où chacun au milieu des autres, est seul face aux spectacles.

Dans la seconde partie de son ouvrage, Habermas s'intéresse au déclin inexorable de l'espace public dans la société contemporaine, tandis que l'intelligentsia, la minorité qui conjugue pouvoir politique, économique, médiatique et culturel s'approprie l'usage de la raison et du débat esthétique². Le peuple quant à lui n'est plus jamais convoqué que pour se voir opposer une culture de la distinction, ou dans le meilleur des cas, être éduqué au bon goût des élites. Dans la relecture critique qu'il fait de son travail vingt ans plus tard, il nuance son point de vue et pense qu'il peut exister à l'instar de l'espace public du XVIII^e des lieux d'effervescence culturelle, des espaces publics susceptibles de représenter une alternative à l'hégémonie des mass médias³.

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, dont l'auteur lui-même reconnaît les faiblesses⁴, que pour sa pertinence heuristique, c'est-à-dire pour sa capacité à l'intelligibilité du monde. Nous formulons l'hypothèse, comme nous avons déjà pu le vérifier à propos des musées⁵, 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 point de vue, un espace public partiel exemplaire, révélateur des aspirations de catégories sociales jusque là exclues du jeu esthétique. 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.

Jean Vilar, une certaine idée du populaire.

1 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

2 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 XVIII^e et du début du XIX^e, en stylisant certains traits caractéristiques d'une réalité sociale beaucoup plus complexe " .

3 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.

4 Habermas, op.cit. Préface à l'édition de 1990 et Droit et démocratie, Gallimard, 1997.

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

La création du festival d'Avignon en 1947, avant qu'il ne prenne la direction du TNP (théâtre national populaire) en 1951, donne à Jean Vilar l'occasion de jouer en plein air, sans décors, 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 part exemple des cultures locales, du folklore ou d'une historiographie nationale comme s'y étaient essayés Maurice Pottecher, Romain Rolland, Jacques Copeau ou même Firmin Gémier qui avait créé le TNP en 1920¹. Vilar défend un théâtre populaire, au sens où l'entend l'idéologie progressiste de l'époque, nourri par les mouvements socio-politiques de l'après-guerre. 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. 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.

S'il réussit à élargir la base sociale de son public, c'est en appliquant au théâtre de Chaillot comme en Avignon une politique de commercialisation 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.
- 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...
- 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

¹ Maurice Pottecher avait créé en 1892 un théâtre du peuple de Bussang, où il donnait des textes classiques traduits en vosgien et des pièces originales issues de la tradition locale. Romain Rolland défendait, lui, que l'historiographie nationale, celle de la révolution par exemple, vivait dans le peuple et devait inspirer les dramaturges. Firmin Gémier inaugure le TNP avec un spectacle sur l'histoire de France, dans lequel il inclut de nombreuses chansons populaires. Jacques Copeau est le créateur du Théâtre du Vieux Colombier, il cherchait lui aussi à promouvoir un théâtre s'inspirant des traditions populaires locales. Voir : Wehle Philippa, Le théâtre populaire selon Jean Vilar, Actes Sud 1981 et 1991, p.63 et 64.

d'entreprise et les associations d'éducation populaires (Peuple et culture, l'UFOLEIS, les CEMA, les MJC...)

1.

Pour financer sa politique de prix et diminuer le coût des places sans modifier la forme des spectacles, sa stratégie est pour l'essentiel d'augmenter la taille des salles. Le théâtre Chaillot au Trocadéro fait 2900 places, la cour du palais des papes plus encore. Cela dit, ce sont 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. Inversement, 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. En effet, les tarifs étaient principalement arasés par le haut, ce qui en définitive avantageait les spectateurs les plus aisés qui pouvaient ainsi s'offrir les meilleures fauteuils à un prix quatre fois inférieur aux tarifs couramment pratiqués ailleurs. Inversement, pour les places populaires les moins chères, la diminution n'était que de 30%, alors que pour elles la dégradation des conditions de spectacle était patente². 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, le savent bien. Inversement, en dépit parfois de leur manque de confort, les toutes petites salles du "Off" garantissent à l'ensemble des spectateurs le privilège d'être proche de la scène.

Si Vilar innove en matière de conquête du public ; au plan de la programmation et du rapport aux spectateurs, il reste très conventionnel. Il est le patron, comme l'appelle son entourage. Il donne tout, toujours aux limites de ses forces, immenses. Il choisit le répertoire et les acteurs, il met en scène, joue, invite des troupes qu'il aime. Toujours sur la corde raide, il se bat pour tous les problèmes matériels et obtenir les subventions indispensables à sa politique de prix. 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 n'a pas son mot à dire 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. La médiation, si nécessaire, doit seulement s'efforcer de donner à voir, à comprendre, et surtout à aimer les choix opérés par la programmation, mais pas vraiment à les juger.

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.³ Mais ce public ne le suit

1 Wehle, Philippa, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Actes Sud 1981 et 1991. Puau Melly, *L'aventure du théâtre populaire, d'Epidaure à Avignon*, Ed. du Rocher 1987.

2 Ainsi, Philippa Wehle, une américaine 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 allaient de 100 ou 200F à 1600 F. Chiffres cités par Wehle, Philippa, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Actes Sud 1981 et 1991, p.74

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

pas dès qu'il s'écarte des chemins battus et qu'il essaie d'imposer des choix plus audacieux. 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. 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'élite ? Vilar se défend, polémique, mais il doit arrêter deux pièces au bout de quelques représentations, faute d'un nombre suffisant d'entrées. En 1961, il renonce au théâtre Récamier trop déficitaire. En 1963, il abandonne le palais Chaillot et démissionne officiellement du TNP pour n'avoir pas réussi à obtenir un soutien suffisant de l'État. Il 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). Pourtant quand il quitte la scène en 1969, il le reconnaît, un peu amer, il n'a pas réussi à trouver 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, ne refusait pas de se soumettre aux choix d'une élite qui ne conçoit les cultures populaires que dans leurs exclusions, comme une immense vacuité de la plèbe, d'un peuple sans autre aspiration que celle d'assimiler la culture bourgeoise¹.

Jean Vilar était un précurseur en matière de démocratisation de la culture et d'éducation populaire ; son exemple sera suivi, plus ou moins sincèrement, plus ou moins passionnément par bon nombre d'acteurs culturels ; il demeure, aujourd'hui encore, une référence incontournable. Et pourtant force est de reconnaître l'échec de cette politique, au moins relativement à ses résultats. 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. Plus grave encore, 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 culture². A propos du théâtre le constat est plus pessimiste encore " 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 "³. Inversement, les plus récentes enquêtes font état d'un véritable engouement pour les arts de la rue (29%). L'accroissement du public est, là, plus particulièrement le fait des plus jeunes et des classes moyennes

1 Une conception classique, lointaine, que l'on trouve partout en Europe, explique Chartier, et qui définit les cultures populaires " par contraste avec ce qu'elles ne sont pas, à savoir, la culture lettrée et dominante ", qui elle-même se définit en s'opposant aux pratiques jugées populaires, auxquelles on n'accorde un peu de consistance que lorsqu'elles sont folklorisées, cf. Chartier Roger, Culture écrite et société, l'ordre du livre (XIV - XVIIIè siècle) Albin Michel 1996, p.212.

2 En 1973, 6% des ouvriers fréquentaient le théâtre au moins une fois par an, et ce chiffre n'a quasiment pas évolué depuis. Dans le même temps, la proportion de cadres supérieurs et professions libérales allant au théâtre est passée de 39 à 44 % - Voir : Donnat Olivier, Les pratiques culturelles des Français, Ed. La documentation française, 1998, p. 253

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

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

ou aisées, mais aussi pour les arts de la rue, des employés (35%) et des ouvriers qualifiés (28%) ou non qualifiés (25%)¹. 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 à croître considérablement. Le succès croissant du festival "Off" d'Avignon 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", contre le pouvoir de sélection d'une minorité d'experts

Quand en 1968, le Living théâtre veut descendre jouer dans la rue, Vilar s'y oppose farouchement jusqu'à rompre leur contrat. Il a peur de déranger la population d'Avignon dont il pense qu'elle est déjà suffisamment hostile au festival. L'ambiance est à l'émeute. L'année suivante, quelques artistes exclus de la sélection officielle, (André Bénédetto et Gérard Gelas notamment) décident malgré tout, de monter un spectacle et de le jouer pendant le festival. À Avignon, Jean Vilar défend une programmation exigeante, il est le très charismatique maître d'œuvre de l'évènement dont il assure la programmation. Le festival d'Avignon "Off" naîtra de ceux qui n'acceptent pas ces choix, mais qui du même coup, posent en règle de fonctionnement l'absence de sélection préalable, pour s'en remettre directement au jugement du public. Le principe sera repris et institutionnalisé par Alain Léonard, en 1982, quand il lance la maison du Off "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". En dernier ressort, c'est au public de faire ses choix, et de juger la qualité de ce qui lui est présenté. Le principe d'égalité des troupes entre elles (pour leur présentation au public), et 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.

Les chiffres sont sidérants. Le festival "Off" a accueilli pour l'an 2000 plus de 600 spectacles, joués chaque jour, dans une centaine de lieux, pour un public évalué entre 450 000 et 600 000 entrées, soit quatre à cinq fois plus que dans le "In"². L'association du "Off" comptait 700 adhérents à sa création, elle en avait 22 213 en 1999. D'années en années le nombre de spectacles et de spectateurs progresse de manière remarquable.

Et pourtant, la presse nationale ne s'intéresse jamais qu'aux mêmes spectacles déjà consacrés. Chaque année, les critiques auscultent à longueur de colonnes les pièces jouées dans la cour d'honneur du Palais des papes, et au mieux expédient le "Off" en quelques lignes. Dans ce cas, des d'articles très généraux, convenus, évoquent la galère des compagnies, la misère des saltimbanques, la chaleur et le manque de confort des salles aménagées dans des caves (ce qui est de moins en moins le cas), la foule éperdue, incapable de se retrouver face à l'ampleur et la diversité de l'offre (alors que c'est justement tout l'intérêt de la manifestation). Pour ne prendre que la presse progressiste, citons Télérama ; en 1999, la revue a consacré une couverture et neuf pages au spectacle

1 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

2 Le programme du festival "Off" de l'année 2000 recensait à la clôture des inscriptions, 560 spectacles, joués par quatre cent quatre-vingt compagnies, à ceux-là s'ajoutent les inscriptions tardives et nombre de spectacles de rue non répertoriés

phare de la cour d'Honneur. Elle parle encore des pièces du "In" dans deux autres numéros, mais ne dit pas un mot du "Off", et toujours rien l'année suivante, lors de l'éditions 2000¹. En 1999, le Nouvel observateur a réservé l'essentiel de son dossier, 13 pages, à annoncer et encenser le programme du "In". Quand en enfin il en vient sur deux pages, à évoquer le succès du festival parallèle, c'est avec dédain, en titrant " Dans *la foire* du "Off" ", et en expliquant : " *la prolifération* des spectacles confère au "Off" un prestige parfois rival du "In", mais quand *la grenouille* devient plus grosse que le bœuf, la fable nous apprend que ce n'est pas sans risque "... Et de mettre en exergue " le "Off" est aussi un marché où chacun cherche d'abord à se vendre "². L'année suivante, dans son numéro du 3 août 2000, l'hebdomadaire rend pour la première fois hommage aux meilleurs spectacles du "Off", il faut dire que l'année précédente une des actrice du "Off" (Judith Magre) à été couronné par un Molière. Et pourtant l'article suinte encore de dédain pour les 600 000 spectateurs qui " hantent les vieux cinémas, les cours et les chapelles désaffectées... Les aficionados qui à la terrasse des cafés ou sur les bancs publics consultent avec ferveur presque grave les innombrables spectacles (du programme) "³. Le Monde, lui aussi, ne peut faire moins que de reconnaître l'importance qu'a prise la manifestation " Le festival des *hors-la-loi* (toujours les mêmes jeux de mots insidieusement méprisants) est devenue, au cours des années, si estimé, et si couru, que des acteurs célèbres n'hésitent pas à y passer leur mois de juillet, seuls en scène, pour le bonheur du public ". Si le quotidien consent à rendre compte de certains des spectacles, les articles ne sont publiés que dans la seconde moitié du festival, alors que cela n'aura plus vraiment d'importance pour leur promotion. Et toujours ce ton condescendant pour parler du public, de la masse, de sa prolifération incontrôlée, inquiétante comme celle de cafards ou de rats dans les lieux insalubres. " Ils sont partout écrit Michel Cournot, dans Avignon, par dizaines de milliers, devant l'entrée d'anciens entrepôts, de cours ombragées, d'usines désaffectées, de petites maisons médiévales, de caves... Ils sont les spectateurs du festival "Off" ... Drôle de nom puisque "Off" constitue les premières lettres du mot "officiel", alors que ces spectateurs qui représentent le gros de la migration annuelle de juillet viennent voir le festival non officiel "⁴... Seuls quelques quotidiens régionaux se risquent à aller dans le "Off" et à se faire l'écho des spectacles les plus courus.

Dans l'ombre, le silence des médias et le mépris de l'intelligentsia, le "Off" est devenu un espace culturel exceptionnel, autant pour le nombre des spectateurs, que (nous allons le voir maintenant) parce qu'il s'y invente un théâtre différent, pauvre mais d'une incroyable diversité, où le public se découvre la capacité à faire usage de son sens critique et à participer à la reconnaissance de nouvelles formes d'expression artistique.

Richesse de l'offre et pauvreté des moyens.

Il existe, dit-on, environ 2000 compagnies professionnelles en France, une sur sept reçoit une aide de l'État un peu conséquente (supérieure à 150 000 f), et une sur quarante plus de 500 000 f. Quant au festival d'Avignon, il faut savoir que le "In" perçoit environ, toutes subventions et formes de mécénat confondues, 325f par spectateur, le "Off" 1,50f, que la ville d'Avignon verse quatre fois plus d'aides à son opéra qu'au Festival dans son ensemble (800 000 f pour le "In" et à peine 20 000 f pour le "Off"). Si bien que dans le théâtre français, exception faite de

1 Télérama N°2582 du 7 juillet 1999 et N°2583 du 14 juillet 1999

2 Grégoire Leménager, in Le nouvel observateur du 29 juillet au 4 août 1999

3 Ruth Valentini, Jean-françois Josselin, Grégoire Leménager, in Le Nouvel Observateur du 3 au 9 août 2000

4 Cournot Michel, Le festival buissonnier in Le Monde du 28 juillet 1999 p 24.

quelques lieux nationaux plus largement subventionnés, et dans le festival “Off” d’Avignon plus qu’ailleurs, le jugement du public est essentiel, dans la mesure où les entrées représentent sinon la totalité, du moins la majorité du revenu des troupes¹.

Toutes 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. En témoigne la diversité des formes d’expressions mobilisées (théâtre, danse, musique, poésie, cirque, marionnette, mime, chanson, café-théâtre, animation jeune public, multimédias, parade, spectacle de rue...). 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.

La multiplication des spectacles, de forme, de contenu et de qualité très différente, 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, confronté au meilleur comme au pire, 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, tandis que producteurs, metteurs en scène, directeurs de salles de toute la France 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, nourrit les débats riches et circonstanciés qui se poursuivent longtemps dans la nuit, au sein des groupes de festivaliers.

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

¹ Chiffres publiés in Le nouveau Politis, hors série N°26, Juillet août septembre 1997.

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. L'été dernier, en 2000, outre le répertoire classique, les œuvres de près de 300 auteurs vivants et souvent inconnus du grand public ont été jouées dans le "Off". Et beaucoup d'entre eux évoquent les problèmes politiques et sociaux actuels, la guerre, l'oppression, le racisme, la discrimination sexuelle, les banlieues, le Kosovo, la prison... Toutes les misères et tous les combats, tous les bonheurs aussi, se reflètent dans le festival d'Avignon.

La critique du public

Le principe fondateur du "Off" étant de ne pas faire de sélection, mais de laisser cela au public (même si dans la réalité les choses sont bien sûr plus compliquées), les organisateurs ont le souci de traiter toutes les compagnies sur un même pied d'égalité. Aujourd'hui, il suffit de verser un droit d'entrée de 1500f pour figurer dans le programme tiré à 100 000 exemplaires, distribué gratuitement à tous les festivaliers, pour lesquels il est le premier outil d'information. Chaque troupe y est classée par ordre alphabétique et dispose d'un encart de même taille, quelques lignes et une photo pour se présenter et présenter son travail.

Dans l'éditorial du programme, 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"¹. 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 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. On raconte aussi que 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.

On ne sait pas encore bien comment se construit la réputation des spectacles, comment circule l'information esthétique incluant un jugement de goût sur les pièces, comment se structurent

¹ Editorial du programme officiel, Avignon public "Off" 2000, p. 5.

et s'expriment les opinions. 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 oreilles, 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. On dit que les festivaliers voient en moyenne chaque année cinq ou six 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.

De même, on connaît mal le public, on ne sait pas si le "Off" conduit au "In", ou inversement et comment les spectateurs profanes ou érudits vivent alors cette confrontation aux formes d'expressions théâtrales qu'ils connaissent le moins. On imagine qu'une part des festivaliers du "Off" fréquente aussi le "In". Cependant, même le public du "In" et des autres lieux de théâtre cultivé, s'il est habitué à aller voir des spectacles dont la réputation est déjà établie ; quand il va dans le "Off" est placé dans une situation différente qui le conduit à porter un regard nouveau sur le théâtre. Il est probable aussi que la dynamique de constitution et d'évolution des groupes de spectateurs, qui partagent parfois le même goût pour le théâtre, mais aussi souvent se constituent à partir de l'opportunité de partir en vacances, de partager une expérience avec des amis, joue un rôle important dans sélection des programmes et l'initiation des néophytes au théâtre.

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.

Retour sur l'espace public

Revenons à l'espace public, à ce moment suspendu de grâce, d'intelligence collective où une dynamique sociale se met en place qui transforme les rapports à la culture. Nous l'avons vu, au XVIII^e, l'espace public se constitue progressivement à partir des pratiques culturelles de l'aristocratie que la classe montante, la bourgeoisie, s'approprie. Elle invente des lieux publics où elle commence par reproduire ce que la noblesse y produisait auparavant, mais en même temps, les pratiques se transforment parce que, quoi qu'elle fasse, dans son statut, ses activités sociales ou son avenir historique, elle n'est pas, et ne sera jamais l'aristocratie. Elle n'invente pas une nouvelle culture, radicalement différente de la précédente, mais la génère à partir de la précédente, qu'elle s'approprie et transforme progressivement, jusqu'à la faire sienne ; et paradoxalement, jusqu'à la faire différente dans son essence même. En effet, le petit cercle qui la faisait auparavant pour lui et la montrait pour l'opposer aux autres, s'est démesurément élargi. Il est devenu plus permissif et plus ouvert. Il gagne chaque jour de nouvelles couches de population, qui à leur façon, y apportent leur contribution, à partir de ce qu'elles sont et de ce qu'elles sont en train de devenir en intégrant la sphère publique.

Le paradigme d'espace public nous a permis de démêler ce que la presse appelle avec mépris " la grande pagaille du "Off" ", de mettre en évidence, que là aussi, une nouvelle dynamique culturelle est en jeu. Elle articule un public curieux, critique et passionné, avec une création foisonnante qui reflète les débats du monde. Elle dépasse la conception du théâtre populaire que défendait Jean Vilar, en permettant au spectateur non seulement de découvrir des productions artistiques, mais aussi d'accéder au débat esthétique et d'y participer, de faire état de ses goûts, d'être d'accord, de ne pas être d'accord avec la forme ou avec le contenu, et de le dire, et de le faire savoir. Ce jeu se fait dans la grande tradition théâtrale, notamment quand il puise dans la littérature classique, et en même temps, il est déjà différent, par la présence du public et par la pauvreté des moyens qui transforment les conditions de la création. La nécessité d'autofinancer le spectacle par la contribution financière des spectateurs fait la misère matérielle des artistes, la galère des troupes du "Off" dit la presse compatissante, mais en même temps leur garantit une grande liberté intellectuelle. En effet la sélection des spectacles échappe à l'emprise du petit milieu spécialisé en place des mécènes, s'octroyant le droit de distribuer subventions et engagements officiels, critiques et recommandations déterminantes. Elle dépend là d'un vaste public, de la grande diversité de ses goûts, de ses passions, de sa curiosité. Chaque festivalier possède une parcelle de pouvoir et en use en décidant d'aller ou de ne pas aller voir un spectacle, de le conseiller ou non à ses amis, et d'expliquer pourquoi, et d'en discuter après avec ceux qui l'ont vu pour parfaire sa critique et construire son jugement. Et chaque sujet, chaque auteur, chaque troupe, chaque forme d'expression théâtrale peut trouver son public, pourvu qu'un certain nombre de spectateurs s'accordent sur l'intérêt de la création, la qualité de la mise en scène, les performances des acteurs, après en avoir eu l'intuition, ou ce l'être fait recommandé et y être allé... Et le

spectateur expérimente le plaisir de découvrir, d'échanger, d'expliquer et de défendre ses positions, dans la proximité des salles, des files d'attentes, des rues et des terrasses de café.

On peut regretter que les masses médias n'aient pas vu l'intérêt de ces situations, pour s'en faire l'écho, alors que dans l'espace public du XVIII^e ils jouent un rôle déterminant pour animer et exporter le débat. Sans doute en raison de leur concentration sont-ils dans l'incapacité de rendre compte des formes d'expression artistiques dans leur diversité, mais il auraient pu s'intéresser au phénomène du "Off" dans son ensemble, et en rendre compte de façon moins méprisante. Inversement sur Internet, tellement plus décentralisé, des sites ont ouvert, qui donnent la parole au public, reçoivent et diffusent ses critiques¹. Le Web, lui, bruisse déjà du festival.

Paul Rasse

Maître de conférences, HDR, qualifié aux fonctions de professeur des universités, en Sciences de l'information et de la communication.

Codirecteur du CERAMIC (Centre d'études sur la mémoire, l'identité et la communication).

Directeur du DESS : Médiation et ingénierie culturelle,

Enseignant du Département Art, Communication, Langages.

Université de Nice Sophia Antipolis - Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines

98, boulevard Édouard Herriot

06 204 Nice cedex 3

Tél. : 04 93.24.70.45 / 04 93 37 55 74 Fax / répondeur : 04 93 24 73 51 E. Mail : rasse@unice.fr

¹ Voir par exemple le site de Passion-théâtre, une initiative de Manuel Aries et de ses dix ans d'expérience sur France-Culture, qui donne des places gratuites aux spectateurs du "Off" en échange de leur engagement à faire rapidement une critique du spectacle qui est ensuite diffusées sur le site de Passion-théâtre.