

Emmanuel ETHIS

*Directeur du Département des Sciences de l'Information et de la Communication à
l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse*

**LA FORME FESTIVAL À L'ŒUVRE :
AVIGNON, OU L'INVENTION D'UN " PUBLIC MÉDIATEUR " ¹**

*" Quand on ne voit pas ce qu'on ne voit pas,
on ne voit même pas qu'on ne le voit pas "*

Paul Veyne

Prologue

Cela commence par une courte anecdote qu'il me faut restituer à la première personne du singulier : lorsqu'en 1995, le Département des Études et de la Prospective du Ministère de la Culture confia à notre équipe le soin de réaliser une vaste étude sur le public du Festival de théâtre d'Avignon², je me rendis au meilleur endroit qui soit pour faire un état des lieux sur la question, c'est-à-dire au huit de la rue de Mons, juste derrière la place de l'Horloge, à la Maison Jean Vilar. Là, sur le rayonnage consacré aux publics, entre la *Sociologie du théâtre* de Duvignaud et les *Utopies nécessaires* de Paul Puaux, on peut trouver un minuscule, mais ô combien précieux ouvrage, la première étude sur le public du Festival, en trente pages, très simplement et justement intitulée : " Le public du Festival d'Avignon 1967 ". Découvrant de nombreuses pages collées les unes aux autres, mon premier élan de joie est très vite tempéré par la fastidieuse tâche de séparer ces pages entre elles sans les abîmer ; je me dis, qu'au fond, ces études empiriques de public n'intéressent finalement pas grand monde, et que nous autres, sociologues, sommes sans doute les

¹ Je voudrais remercier ici ceux qui m'ont inspiré et encouragé à poursuivre ma réflexion sur le Festival et ses publics afin de mettre en évidence cette notion de " public médiateur " : Damien Malinas, Jean-Louis Fabiani, Olivier Zerbib, Olivier Py, Sébastien Roch, Jean Caune, Jean Davallon, Jacqueline Boucherat, Françoise Rouard et Paul Tolila. Je tiens à dédier ce texte à Christiane Bourbonnaud, co-directrice du Festival d'Avignon pendant près de 28 ans dans un rôle discret et fondamental, moins médiatique que ne l'est celui des directeurs artistiques qu'elle a accompagné dans l'ombre, mais essentiel à la vie reconduite d'une manifestation théâtrale qui a, avec elle, trouvé l'une de ses plus belles " servantes " .

² Cette enquête vient d'être publiée sous la forme d'un ouvrage collectif : *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Sous la direction d'Emmanuel ETHIS, Paris, Département des Études et de la Prospective, La Documentation Française, 2002.

seuls lecteurs qui trouvent un quelconque intérêt manipuler ces très vieilles études aux chiffres obsolètes. Rétrospection sinistre et momentanée sur ma propre curiosité. Je me re-motive pour décoller les dernières pages sur la provenance géographique des spectateurs. Et là, entre les ultimes feuillets encollés, je découvre un petit papier plié en deux. Instant suspendu et merveilleux où l'on a l'étrange sensation de faire une découverte archéologique qui vient récompenser la patience nécessaire au "décollage" méticuleux, j'ouvre le papier. Celui-ci porte une sorte de titre griffonné à l'encre mauve "pense-bête à reporter"; l'écriture qui suit, appuyée et en même temps détachée, ressemble étrangement à celle de Vilar. Quelques phrases s'enchaînent : *"le public est capable de tout, capable de siffler un chef-d'œuvre et d'acclamer une stupidité... et le lendemain de goûter la chose la plus fine, la plus subtile du monde ! Pourquoi ? parce que c'est un être humain ! Un être humain qui aurait toutes les qualités et tous les défauts de la race humaine. Les gens de théâtre qui croient le connaître ne connaissent que ses défauts et ils les flattent... Il faut violer le public... Nous allons y arriver !"*... Au bas du papier, entre parenthèses, une date : 1921. On se prête à rêver. Et si c'était la plume de Vilar sur cette feuille passée inaperçue entre ces pages encollées ? Signe prometteur, s'il en est, alors que l'on commence une enquête sur les publics, ces quelques phrases semblaient constituer là une touchante augure qui, si elle date bien de 1921 demeurerait, de fait, assez actuelle pour caricaturer dans ses plus forts contrastes une certaine idée récurrente à propos de cette drôle d'entité qu'est le public et d'une certaine manière d'engager une relation avec cette entité-là : soit on le flatte dans le consensus, soit on le viole dans une agitation toute relative, bien sûr. Tous ceux qui travaillent sur l'action culturelle, entendue au sens le plus large, connaissent bien toutes les déclinaisons possibles de cette bipolarité idéelle, la plus extrême de ces déclinaisons étant que, d'un côté, le public a une inclination naturelle pour une offre facile et dépourvue de toute ambition artistique, et que, de l'autre côté, la condensation artistique contenue dans une œuvre est tellement forte que le public est incapable de comprendre ce qu'on lui propose.

Le " pari " d'Avignon

Le Festival d'Avignon tel qu'il s'imagine avec Jean Vilar et son équipe en 1947 annonce pour sa part et, dès l'origine, qu'il va composer avec cette double contrainte, ce fameux *" élitaire "* pour

tous qui consiste à conduire un projet militant coulé dans le *pari*³ *d'éduquer* – insiste Vilar - *un nouveau public en le confrontant aux grandes idées contemporaines portées par les textes mis en scène*”, tout en présentant “là” - c'est-à-dire en province - un théâtre innovant et exigeant. Il ne s'agit pas ici de savoir si, après-coup, Avignon était le meilleur terreau possible pour la conciliation d'ambitions aussi diverses : le festival d'Avignon est né en 47 de cette essence politique propre à légitimer l'idée d'un théâtre national populaire susceptible d'être aussi par une opération de décentralisation avant l'heure un théâtre populaire national. Dans la France d'après-guerre, le théâtre va représenter la *mise* sur laquelle l'État espère créer un vecteur de l'organisation des loisirs culturels, loisirs conçus et pensés comme un mode de médiation et d'appropriation d'un patrimoine culturel national mis à la portée de tous.

Avignon s'impose rapidement comme un modèle définitoire de la forme Festival installée sur un engouement résultant d'une amélioration du niveau de vie économique, social et culturel : situé sur un itinéraire de “vacances”, le Festival est généralement installé dans une ville qui tente de remettre en valeur son patrimoine grâce à une programmation culturelle originale propre à capter l'intérêt des publics qui sont en recherche d'un nouveau type de tourisme. Les retombées économiques suivent, et les villes acquièrent dans cet aménagement culturel durable du territoire une nouvelle image attachée au fait culturel qu'elles parviennent à attacher à leur nom. Dire que l'on va à Avignon, à Cannes, à Aurillac, à Deauville, c'est user de merveilleux raccourcis pour dire que l'on va participer aux festivals installés dans ces différentes villes⁴.

En ce qui concerne Avignon, on a pu pendant confondre, un temps, le déplacement ritualisé de ces petites colonies festivières avec le mouvement effectivement réussi d'une opération de démocratisation du théâtre. L'institutionnalisation d'Avignon et de son festival en bras de chemise a néanmoins permis d'installer l'illusion que pouvaient se “*réunir dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier et le haut magistrat, l'ouvrier et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé*”. Il n'empêche : les illusions de ces réunions-là ont eu leur

³ Remarquons au demeurant qu'on parle communément de l'aventure culturelle comme d'un “pari”, et qu'il s'agirait sans doute de se demander de quoi ce mot “pari” dédouane-t-il.

⁴ Notons, à l'instar de la sociologue Marie-Hélène Poggi dans son texte, “Discours et figures de la ville en festival”, *in Avignon, le public réinventé*, op. cit., qu'en plein mois de juillet, les avignonnais sont les seuls à *dire* effectivement qu'ils vont au Festival, alors qu'ils se contentent d'aller simplement en ville, contrairement aux festivaliers qui, eux, disent qu'ils vont à Avignon.

importance pour consolider la tradition avignonnaise dans ses formes⁵, et pour alimenter une relation nostalgique à l'idée d'un théâtre populaire dont on est plus apte à mesurer les effets positifs en 2002 que pouvait ne le faire Jean Vilar en 1968⁶, au moment même où est publiée cette première enquête sur le public du Festival dont nous parlions plus haut⁷, une enquête conduite un an plus tôt par Janine Larrue, sociologue au CNRS ; le directeur du Festival rédige une préface à cette enquête originelle, et tente de colmater les premières fissures du réalisme statistique auquel il doit se confronter : *“ si 17 % des spectateurs viennent chaque année, 48 % venait l'an dernier pour la première fois. Que dire enfin de cette précision que l'enquête de Janine Larrue nous fournit : que 64 % des spectateurs ont moins de 30 ans, 82 % moins de 40 ans. Oh ! il y a une ombre, une ombre à tous ces tableaux et à toutes ces conclusions et j'en laisse au lecteur le soin et le souci de la découvrir. Nous avons fait bien des choses en 22 ans pour l'atténuer. ”* L'ombre mystérieuse dont parle Jean Vilar - le lecteur la devine sans peine -, c'est celle de la très faible représentation des publics ouvriers qui eux ne dépassent pas 1 % à Avignon. Lorsque l'on se replonge dans la presse de l'époque qui va commenter l'enquête de Janine Larrue, on peut composer - non sans quelque étonnement rétrospectif par rapport au souvenir même que l'on conserve de 68 - un très joli florilège propre à inspirer tous ceux qui voudraient baliser les frontières d'une action culturelle à l'œuvre :

*“ Avignon est un festival bourgeois mais le moins bourgeois des festivals ”,
 “ On insiste sur le 1 % d'ouvriers et on évite de voir que seulement 2 % de patrons fréquentent le Festival ”,
 “ Avignon ne saurait être un enclave féérique où s'abolirait le pouvoir et l'argent. Impensable que Vilar-Prospero, à lui seul, ait réalisé à Avignon le type de sociétés qu'un mouvement de masse sans précédent, des jours de barricades, des millions de grévistes n'ont encore, à cette date, réussi à instaurer ”,
 “ Avignon est la manifestation d'une culture de classe où les ouvriers qui s'y rendent sont des ouvriers alibis qui économisent toute l'année pour descendre à Avignon. La preuve est qu'on interdit le Living Théâtre qui voulait faire descendre dans la rue sa pièce, en supprimant la notion de spectacle et en faisant accéder gratuitement la population au théâtre, sans qu'ils aient à se rendre au Palais des papes ”.*

⁵ On consultera avec profit l'ouvrage de Paul Puaux, *Avignon en festivals ou les Utopies nécessaires*, Hachette, 1983.

⁶ On pense en arrière-plan en écrivant ceci au très fameux texte de Fernand Braudel sur “ la longue durée ” susceptible de fournir un excellent renfort pour saisir la forme Festival dans sa composante temporelle qui nous oblige à relire Avignon par-delà la durée du mandat de ses différents responsables et par-delà les impulsions des programmes politiques dont il fait l'objet. Du point de vue de l'instruction des formes de la culture, la question de la formation du public ou des publics relève de la longue durée braudélienne.

⁷ Janine Larrue, “ Le public du Festival d'Avignon 1967 ”, *Avignon-Expansion*, printemps 1968.

La brèche ouverte dans les débats de 68 va néanmoins reconfigurer Avignon sur des arguments strictement identiques à ceux des origines⁸. Les années 70 vont installer le “ off ” non institutionnel dans l’ensemble de la ville et laisser le “ in ” institutionnel dans ses hauts lieux patrimoniaux. S’installe aussi un dialogue où “ in ” et “ off ” vont se disputer l’authenticité d’une relation au public que l’un et l’autre vont revendiquer dans les termes de la conquête et de l’élargissement.

Un public à la recherche d’un régime d’existence “ authentique ”

Pour les yeux et les oreilles d’un observateur de terrain attentif, ce que la forme festivalière à l’œuvre à Avignon laisse entrapercevoir, ce sont des régimes d’existence pluriels d’où se pensent spectateur et public, régimes d’existence trop souvent oblitérés par les représentations théoriques holistes des *communautés* de fervents de la culture en lieux et places de pèlerinage. Toute institution, qu’elle soit ou non culturelle, se façonne une image, une représentation de ceux qui la fréquentent. Dans le cas d’Avignon, on va jusqu’à ré-idéologiser cette image d’un public devenu l’otage de tous les discours au point même d’oublier l’objectif d’une manifestation dont le premier but était de renouveler ses spectateurs par le bel élan d’une action culturelle mûre. Mais sans doute est-il plus commode et moins coûteux de renouveler les idéologies sur le public, que de renouveler le public des idéologies, comme l’illustrent fort bien les récents articles de Paul Rasse et d’Emmanuel Pedler publiés durant l’été 2002 dans *le Monde*⁹ à quelques jours d’intervalle. Plus polémistes qu’attachés à une véritable réalité empirique, ces articles commentent la coupure du “ in ”, programmation officielle, et du “ off ”, initiatives privées présentées comme une alternative à la programmation officielle d’Avignon. Pour Paul Rasse, “ *le Festival “ off ” est un espace public, moment suspendu de grâce, et d’intelligence collective où une dynamique sociale se met en place, qui transforme les rapports à la culture. Derrière ce que la presse appelle avec mépris la grande “ pagaille du off ”, une nouvelle dynamique culturelle est en jeu. Elle met en relation un public curieux, critique et passionné avec une création foisonnante qui reflète les débats du monde. [...] Chaque festivalier y possède une parcelle de pouvoir et en use en*

⁸ Avec l’idée, cette fois, que le programme sera lancé pour de bon, même si le pari de la démocratisation a fort affaire, cette fois, avec la “ redoutable ” concurrence – le débat est nouveau – de la télévision naissante. Nous invitons le lecteur à se plonger avec profit dans les débats d’Avignon de l’époque dont bon nombre ont été rassemblés dans l’ouvrage *La Naissance des politiques culturelles et les rencontres d’Avignon (1964 – 1970)* présenté par Philippe Poirrier, Ministère de la Culture et de la Communication, Comité d’Histoire, Paris, 1997.

⁹ Paul Rasse, “ Le “ off ” d’Avignon : Vilar dépassé ”, paru dans l’édition du 4 juillet 2002 du *Monde*, et Emmanuel Pedler, “ Le “ in ” d’Avignon : Vilar réinventé ”, paru dans l’édition du 9 juillet 2002.

décidant d'aller ou de ne pas aller voir un spectacle, de le conseiller ou non à ses amis et d'expliquer pourquoi, d'en discuter après avec ceux qui l'ont vu pour parfaire sa critique et construire son jugement". À tout bien considéré, on ne voit pas bien en quoi l'activité de ce public telle qu'elle est décrite par Paul Rasse se différencierait aussi nettement, par la miraculeuse grâce du off, de l'activité de n'importe quel autre public, ou mieux encore, dessinerait, puisque c'est le propos de ce texte, le portrait en négatif de l'activité institutionnalisée du public du Festival "in". Si, en revanche, le principe de la non-sélection du "off", justement souligné par Paul Rasse, a ses effets, c'est avant tout parce qu'il génère des comportements dictés par une sorte de braconnage où le spectateur peut faire valoir plus franchement son rôle de prescripteur en matière de spectacles. En prenant le contrepoint, d'un Paul Rasse défenseur d'un off victimisé et opprimé, Emmanuel Pedler affirme, pour sa part, que même si on ne peut que la reconnaître, il ne faut pas tirer de constat trop rapide de cette " *prophétie auto-réalisatrice* " des organisateurs qui réussissent à remplir les salles dans les proportions voulues, ce qui semble être la preuve du conformisme écrasant des festivaliers [du in], [...] les trajectoires culturelles des spectateurs après le Festival sont beaucoup plus diverses et inattendues qu'on veut bien l'imaginer".

Si la vertu de l'article d'Emmanuel Pedler est de nous rappeler que la situation avignonnaise est irréductible à une vision schématique où l'on opposerait mécaniquement le "in" et le "off" en chantant " *les louanges des marges innovantes* ", celui-ci, pas plus que celui de Rasse, n'émet l'hypothèse que l'on aurait à Avignon un seul et même public rassemblé là par une manifestation qui ne trouve son sens que perçue dans la globalité des médiations multiples qui la définissent. Ce ne sont pas obligatoirement les trajectoires des spectateurs qui se livrent à Avignon dans leurs diversités, mais bien les registres spectatoriels, différenciés par les lieux mêmes de ces médiations, variables en eux-mêmes, comme sont variables les modalités de leurs expressions selon que l'on se trouve dans le "in", dans le "off", dans un débat du Verger ou dans un débat des CEMEA¹⁰ ; ce n'est pas parce que le label de l'institution officielle ne régit pas un lieu que ce qui se passe dans ce lieu est dés-institutionnalisé. De la sorte, la dynamique du Festival de théâtre ne peut, aujourd'hui, être pensée que comme une dynamique institutionnelle d'ensemble où s'animent le "in", le "off" et même, depuis 1998 ce qu'on pourrait concevoir comme une sorte de "out" : le sympathiquement provoquant " *Nous n'irons pas à Avignon !* ", petit contre-festival qui commence chaque année à

¹⁰ CEMEA : Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active.

Vitry-sur-Seine le même jour que la manifestation avignonnaise ; abondant dans ce sens, une enquête sur le public du Festival se doit de prendre en considération la pluralité des médiations qui donnent un sens autant à la démarche spectatorielle comprise dans son entièreté, qu'à chaque pas effectué dans le cadre de cette démarche-là. Il faut ajouter, qu'en soi, l'institutionnalisation n'est souvent, cependant, que de "l'histoire rationalisée" comme le démontre, dans un mouvement très comparable au Festival à Cannes, la multiplication des propositions alternatives à la manifestation officielle. Ainsi, tout comme à Avignon, le "off" a fait sortir le théâtre de son historique Cour d'Honneur du Palais des Papes, le Festival de Cannes n'a eu de cesse d'excéder le cœur du Palais et les boulevards qui enclavent la Croisette ; on profite de Cannes pour officialiser des initiatives, qui à leur tour vont officialiser les films, les artistes ou les instances qu'elles sont censées représenter ; et si le Festival ne peut être lu hors des trames que façonne son histoire, l'exigence des diverses sélections a toujours été conçue, là, comme une promesse propre à nourrir une vitalité artistique d'ensemble.

Le public, de l'illusion idéologique au réalisme statistique

Lorsqu'en 1995, nous avons commencé notre enquête sur le public avignonnais, nous sommes, nous aussi, retrouvés à nous débattre avec cette histoire du Festival et les gardiens de la tradition avec lesquels, il n'était pas toujours commode de composer ; pas évident de composer, car chacun use de la représentation du public qui lui convient tantôt pour détracter la manifestation avignonnaise, tantôt pour la défendre. Ce qui est sociologiquement intéressant, c'est que tous procèdent par une généralisation d'une caractéristique propre à une partie effective du public pour l'édifier en un caractère général. On a vu ainsi s'aligner des assertions du type : "*le public d'Avignon est parisien*", "*le public d'Avignon vieillit*", "*le public d'Avignon est élitiste*", "*le public d'Avignon n'est pas facile*", "*le public d'Avignon malmène le théâtre peu qu'autant que la presse*", "*le public d'Avignon, c'est que des profs agrégés de lettres*", "*le public d'Avignon, c'est une majorité de femmes*", "*le public d'Avignon, c'est plutôt des professionnels maintenant*". Pour peu que l'on croise avec ces idées en tête et avec une fréquence renouvelée dans les travées des salles d'Avignon, quelques parisiennes agrégées de lettres de plus de 50 ans avec *Libération* sous le bras et accompagnée, à l'occasion, d'un metteur en scène ou d'un éclairagiste et l'on sera définitivement convaincu qu'il y a du vrai dans tout cela...

Même s'ils ne les nient pas, les chiffres de notre enquête viennent, pour leur part, donner à ces assertions un corps dans des proportions bien différentes : Oui, près de 20 % des spectateurs ont quelque chose à voir professionnellement avec le monde du théâtre, Oui, près de 60 % d'entre eux possèdent une formation universitaire, et 90 % possèdent le baccalauréat. Ceci étant entendu, ouvriers et employés représentent aujourd'hui près de 6 % des festivaliers¹¹ ! De même, si le public d'Avignon est composé de 23 % de parisiens, la sphère régionale, elle, fournit près de 35 % des spectateurs du Festival, ce qui montre un ancrage de la manifestation sur son territoire de manière très affirmé ; “ le public vieillit ”, affirment certains pensant sans doute trouver là un écho favorable auprès des promoteurs de la pensée jeuniste : c'est certain le public vieillit, mais cela pourrait se lire aussi comme une performance du Festival, qui lui aussi vieillit, et qui a su conserver près de lui ses spectateurs les plus anciens (Une thèse en cours conduite par Damien Malinas¹² va, au reste, nous aider à comprendre comment ce public vieillit tout en se renouvelant puisqu'il faut noter que près de 23 % des spectateurs viennent chaque année à Avignon pour la première fois).

Lorsque l'on se demande en quoi les spectateurs du festival se ressemblent plutôt que ce qui fait leurs différences, on découvre qu'ils ont en commun une très intense activité culturelle générale. C'est là une des principales clefs qui permet d'accéder à la compréhension du rassemblement public avignonnais. Car ouvriers, étudiants, employés, enseignants ou professions libérales réunis au festival, quelle que soit leur représentation en nombre, partagent ici, outre le théâtre, un très grand appétit pour la “ chose culturelle ”, un appétit érigé pour le plus grand nombre d'entre eux en prime valeur. Tous aspirent à maîtriser (ou maîtrisent) leurs pratiques culturelles en vue d'atteindre un plaisir créatif et vital, constitutif fondamental de leur personnalité. La “ bonne volonté culturelle ”, qui, selon certains spécialistes fatalistes, expliquerait le désir de beaucoup de pratiquants de la culture de se mettre en conformité avec une culture dite “ savante ”, n'est pas de mise chez les festivaliers. C'est une avidité immodérée et tous azimuts pour la culture qui les caractérise comme le montrent les tableaux ci-après :

¹¹ Accessoirement, on peut aussi noter que les patrons sont aujourd'hui un peu moins de 1 %, ce qui mériterait d'être commenté également si l'on veut penser jusqu'au bout l'idée de la démocratisation culturelle, aussi embarrassante que soit cette question. Il faut se demander en termes de prospectives ce à quoi conduit exactement une projection de notre société dans laquelle les “ classes dirigeantes ” ont de moins en moins de pratiques culturelles. On peut lire dans ce type de défection progressive un effet très sûr des limites des modes de transmission des nécessités culturelles dans les sociétés occidentales contemporaines. Sur ce point, on pourra lire : Emmanuel Ethis, *Le spectateur qui ne viendra plus. La place de la culpabilité dans les sociabilités culturelles* (à paraître en janvier 2004).

¹² Damien Malinas, *Le renouvellement du public de la Culture : l'exemple du Festival d'Avignon*, thèse en cours à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, sous la direction de Jean-Louis Fabiani et d'Emmanuel Ethis.

- Répartition des spectateurs selon leurs sorties culturelles depuis 12 mois -

Spectateurs du	In	Off	In et Off Ensemble	Ensemble population française
Sont allées depuis 12 mois				
Au Cinéma	89,3 %	91,0 %	90,0 %	58,3 %
Au Théâtre	82,2 %	84,5 %	82,5 %	16 %
À une Expo temporaire	76,9 %	73,9 %	75,6 %	25 %
À un spectacle de Danse	52,0 %	51,6 %	51,8 %	8 %
À un spectacle de Cirque	24,9 %	30,5 %	27,3 %	13 %

[Source : Enquête Publics du Festival 2000]

- Répartition des spectateurs selon le nombre moyen de sorties culturelles depuis 12 mois -

Spectateurs du	In et Off Ensemble	Off	In
Nombre moyen de sorties depuis 12 mois			
Au cinéma	17,53	17,72	17,39
Au théâtre	12,75	12,64	12,84
À une exposition	5,7	5,0	6,22
À un spectacle de danse	3,36	3,16	3,52
Au cirque	1,21	1,4	1,05

[Source : Enquête Publics du Festival 2000]

Dans ce dernier tableau qui présente, en complément du précédent, la moyenne de fréquentation pratique par pratique (sur les 12 mois précédant l'enquête), on constate distinctement que le public d'Avignon se situe très au-dessus du taux de fréquentation de la population nationale (à titre d'exemple, lorsqu'on sait que le nombre moyen d'entrées par an au cinéma est nationalement de 4,9, les 17,53 nombre d'entrées des In et Off confondus se situent très au-delà de cette moyenne). De fait, quelle que soit la pratique observée, on remarque que tous les spectateurs du festival ont un taux de pratique très supérieur à celui de la population française en général. C'est sans doute là la logique de situation depuis laquelle il faut surprendre sur la durée les effets qui singularisent la forme festivalière à l'œuvre à Avignon, véritable médiation créative d'une homogénéité sociale qui prévaut malgré la diversité des profils sociaux de ses spectateurs.

L'intensité et l'appétence en matière de pratiques culturelles diversifiées, que vient couronner la sortie au théâtre, fonde l'unité du public avignonnais. Mises en évidence par le questionnaire et l'enquête, cet indicateur s'aménage comme une entrée appropriée pour interpréter la singularité des médiations festivalières à Avignon, tout en orientant conséquemment notre attention vers le traitement d'une question d'ordre plus général : " Comment est transmise cette dilection pour le théâtre ? " Cette question, on l'imagine bien, ne peut être posée aussi brutalement dans un questionnaire destiné au public, mais doit néanmoins trouver un nombre de réverbérations interrogatives assez nombreuses pour anticiper la compréhension de ce comment-là, particulièrement par la construction de ratios rapportant le nombre de campagnes avignonnaises à l'âge du spectateur et à l'intensité de ses pratiques culturelles. Ces ratios-clefs permettent à leur tour d'appréhender les groupes générationnels et une métamorphose de la pratique du théâtre : en tant que dispositif et de médiation, il faut reconnaître qu'Avignon fonctionne comme une instance socialement sélective, apte à mesurer l'attachement d'un spectateur à sa pratique. Ainsi, pratique collective chez les plus jeunes spectateurs, le temps transforme la fréquentation du festival en habitude de plus en plus individualisée. Vieillir avec son festival, c'est éprouver comment assiduité et fidélité de pratique trouvent ici leur signification, assiduité et fidélité qui sont loin d'être de purs synonymes. L'analogie avec la relation amoureuse invente là une résonance inédite : on peut être fidèle en amour et peu assidu, tout comme on peut, inversement, être très assidu et parfaitement infidèle.

Inversement, si l'on ne s'intéresse qu'aux moins de 25 ans, ils constituent les 20 % de ceux qui viennent chaque année au festival pour la première fois ; aussi cette prise de décision " venir à Avignon ", nous est-elle accessible que lorsqu'on l'appréhende comme le résultat de médiations multiples. Les entretiens menés à ce jour nous ont permis à leur tour de mettre en évidence cinq facteurs déterminants pour comprendre l'enclenchement du goût pour le théâtre en général chez les primo-spectateurs présents à Avignon¹³ :

¹³ Travail d'enquête actuellement conduit par Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas dans le cadre de la mise en œuvre du second chantier d'observation sur le Festival d'Avignon.

- Tout comme leurs homologues des autres générations, mais là encore plus que pour ces derniers, il faut noter l'importance et le poids respectif des autres dynamiques à l'œuvre dans le secteur culturel (cinéma, lecture, etc.), qui définissent la fréquentation du théâtre dans son environnement "écologique" et la manière dont certaines pratiques dominantes, comme le cinéma, enclenchent souvent d'autres pratiques de fréquentation.
- La place prépondérante des pratiques en amateur du théâtre et des arts de la scène en général.
- L'approche des formes scéniques – comme la danse, le cirque, l'art de la rue – qui aiguïsent aujourd'hui le regard critique que les nouvelles générations portent sur le théâtre, considéré pour lui-même d'une part, et en confrontation aux autres arts scéniques d'autre part.
- L'importance de la manière dont est organisé le premier accès à la fréquentation scénique, "la première fois" où le spectateur se confronte à la scène : Avignon offre à cet égard un pôle d'expérimentation exemplaire pour ses nouveaux spectateurs.
- L'efficacité des relations à la scène construites hors parcours scolaire *versus* celles des références *explicitement* scolaires dans les cercles de sociabilité où entrent ces nouveaux spectateurs : ce facteur revêt une certaine importance car, à l'école, le théâtre est trop souvent transmis *via* une référence immédiate au texte, détournant ainsi d'emblée le public scolaire de toute "théâtralité" ; aussi, faut-il être particulièrement attentif aux facteurs déclencheurs, dans les cercles familiaux et amicaux, facteurs reproduits bien souvent dans bon nombre d'approches relevant de l'action culturelle, qui marquent d'une génération à l'autre, l'intérêt communicatif par lequel se transmet le goût pour aller au théâtre.

La constitution et la formation d'un "public médiateur"

Dans notre longue enquête de terrain sur le Festival, il nous a semblé particulièrement intéressant de nous focaliser précisément sur ce que nos spectateurs avaient en commun pour comprendre comment fonctionne, non pas les publics d'Avignon, mais *le public* d'Avignon, entendu au singulier. Et, ce qu'ont en commun ces spectateurs, c'est avant tout une très forte pratique généralisée de toutes les formes culturelles : tous ont une pratique avérée - et bien au-delà de toutes les moyennes nationales - de fréquentation du cinéma, des expositions, de la lecture, du théâtre, de la danse, et la majorité d'entre eux ont érigé ce goût de la chose culturelle en *valeur*. Cette valeur, ils tentent de la partager au quotidien dans leur propre espace de sociabilité, mais viennent – disent-ils – *se ressourcer* à Avignon. C'est sans doute là que l'on touche une manière inédite de penser la démocratisation de la culture à travers ce dispositif singulier qu'est la forme Festival. En effet, et pour le dire autrement, Avignon - et on pourrait en dire autant du Festival de Cannes que nous avons

également étudié sous cet aspect¹⁴ - joue un rôle de médiation en ce qu'il permet à ceux qui le fréquentent de jouer pleinement leur rôle de futurs prescripteurs culturels dans leur cercle de sociabilité respectif. Ils viennent à Avignon, non pour voir du théâtre, mais pour *découvrir* du théâtre. La forme festivalière n'a en cela rien à voir avec un équipement urbain culturel traditionnel. Et, sociologiquement, nous sommes là très loin d'une fréquentation avignonnaise qui serait dictée par une quelconque bonne volonté culturelle. Le public d'Avignon considère qu'il participe de près à la vie culturelle et aux débats sur le devenir de la culture. Il se sent apte à prendre la parole et à donner son avis, il sait comment forger son jugement, bref il est autonome et sait qu'il se retrouve à Avignon pour partager une fête de ses valeurs consacrées. Et lorsqu'il quitte son siège avant la fin du spectacle, ce n'est pas nécessairement parce qu'il n'aime pas ce à quoi il assiste, mais plutôt parce qu'il déclare avoir compris ce à quoi il avait affaire (incidemment s'il a compris ce à quoi il avait affaire, il peut regagner le parking pour ne pas être coincé dans le flux des sorties). Sa participation à Avignon demeure une étape déterminante, et il en parle comme d'une expérience, et s'il a un avis à propos du prix de la place, lui est toujours prêt à payer puisqu'il sait que le théâtre constitue une chose essentielle pour lui et qu'*une chose essentielle ne peut pas ne rien valoir*.

Pour conclure, il faut insister fortement sur ce rôle essentiel de la forme Festival qui lorsqu'elle est réussie - c'est-à-dire lorsqu'elle sait imposer une programmation originale dans un lieu propice à la faire vivre - crée véritablement un espace de confrontation qui rend possible les *évaluations* et les *entre-évaluations* des objets culturels par leur public. *Une valeur culturelle doit être éprouvée par ceux qui la portent* et la forme festivalière permet bien souvent cette épreuve. Les festivals qui ont trouvé leur maturité, c'est-à-dire qui ont compris qu'ils se devaient de favoriser cette attitude du public, en réinventant sans cesse leur propre tradition, ont, de fait, un impact déterminant pour la démocratisation culturelle, une démocratisation aux effets indirects certes, mais une démocratisation durablement et puissamment portée par ceux qui participent à l'expérience festivalière auprès de tous ceux qui les entourent. C'est ainsi que le festival Avignon dans ses formes nostalgiques renouvelées a su capter à lui et former un public inédit qu'il faut prendre au sérieux et à qui on peut *aujourd'hui* attribuer le joli nom de "*public médiateur*".

¹⁴ Cf. *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Sous la direction d'Emmanuel Ethis, Paris, La Documentation Française, Département des Études et de la Prospective, 2001.

Références

- CAUNE, Jean, *Pour une éthique de la médiation*, Presses universitaires de Grenoble, 1999.
- DE BAECQUE, Antoine, *Avignon, Le royaume du théâtre*, Paris, Gallimard, 1996.
- DONNAT, Olivier, *Les Français face à la culture*, Paris, La Découverte, 1994.
- ETHIS, Emmanuel (Sous la direction de), *Avignon, le Public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation Française, Département des études et de la Prospective, 2002.
- ETHIS, Emmanuel (Sous la direction de), *Aux Marches du Palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation Française, Département des études et de la Prospective, 2001.
- ETHIS, Emmanuel, *Le spectateur qui ne viendra plus. La place de la culpabilité dans les sociabilités culturelles*, (à paraître début 2004).
- FABIANI, Jean-Louis, “ Le Public et sa légende ” et “ L’offre de spectacles, la critique et la mémoire ”, *Avignon, le Public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation Française, Département des études et de la Prospective, 2002.
- FABIANI, Jean-Louis, “ Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres ”, *Genèses*, n° 11, mars 1993, p. 148-167.
- FABIANI, Jean-Louis, “ Paradoxe sur le bâtiment ”, *Du théâtre*, hors-série n° 1, novembre 1994, "Naissance d'un théâtre", p. 4-19.
- GUY, Jean-Michel (Sous la direction de), *Les publics de la Comédie-Française, Fréquentation et images de la salle Richelieu*, Paris, La Documentation Française, 1997.
- LANG, Nicole : *Le Public du Festival d'Avignon 1981*, Paris, Ministère de la Culture, service des études et de la recherche, 1982.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Procès du Festival d'Avignon, supermarché de la culture*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1968.
- LEONARD, Alain et VANTAGGIOLI, Gérard, *Festival Off Avignon*, Paris, Editions des quatre vents, 1989.
- LARRUE, Janine, “ Le public du Festival d'Avignon 1967 ”, Avignon, *Avignon-Expansion*, printemps 1968.
- MALINAS, Damien, ZERBIB, Olivier et ETHIS, Emmanuel, “ Petite sociomorphologie des festivaliers ordianires ”, in *Avignon, le Public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation Française, Département des études et de la Prospective, 2002.
- MENGER, Pierre-Michel, *La Profession de comédien*, Paris, La Documentation française, 1998.

La Naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon sous la présidence de Jean Vilar (1964 – 1970), présenté par Philippe POIRRIER, Ministère de la Culture et de la Communication, Comité d'Histoire, 1997.

PUAUX, Paul, *Avignon en Festivals*, Hachette, 1983.

VILAR, Jean, “Le Lieu théâtral : Avignon” in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, 1966 (textes réunis par Denis BABLET et Jean JACQUOT) – Colloque CNRS 1963.