

CHAPITRE 2 /
“ Mytho-logiques ”,
Lorsqu'il a fallu faire le choix d'Avignon
pour implanter le Festival

Frédéric GIMELLO-MESPLOMB *

“Jeanne Laurent fut bardie. Elle sut reconnaître le génie de Jean Vilar : au poste administratif qu'elle occupait, elle sut l'encourager. Elle se battait pour une idée républicaine du théâtre...”

Antoine Vitez ¹

Lorsque Jean-Louis Fabiani nous rappelle que le Festival d'Avignon occupe une place unique dans l'histoire culturelle française (chapitre 1) et qu'il est la parfaite illustration de l'alliance entre une politique culturelle d'Etat et une mobilisation artistique, il fait de toute évidence référence à ce lieu commun qui localise en Avignon l'un des symboles les plus forts de la culture d'Etat à visée démocratique, éducative et sociale.

Cette façon de dire, devenue légendaire, possède d'autres variantes, et Jean-Louis Fabiani nous en a donné quelques exemples : ainsi, le Festival d'Avignon fait également volon-

* CNRS, Délégation à l'Information Scientifique et Technique, Paris

¹ in *Le Théâtre des idées*, anthologie de Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, 1991.

tiers figure de réussite dans l'aventure de l'animation décentralisée, un mouvement né avec l'aide de l'Etat et de la volonté de quelques pionniers du service public réunis autour de la figure emblématique de Jeanne Laurent. La bibliographie autour du Festival est riche d'innombrables versions de cette légende, dont l'apparente cohérence est telle qu'il est bien difficile de trouver une approche raisonnée du Festival où le recul des années aurait permis de réduire la place de la passion et de cette tendance à l'autosatisfaction aisément repérable dans les écrits des premiers chroniqueurs. La version de l'histoire de la naissance du Festival qui nous a été léguée est en effet commode tant elle justifie l'utilité et finalement le nécessaire viatique des mesures mises en place pour aider le théâtre, depuis le lancement de la politique de décentralisation culturelle. Cependant le souvenir idolâtre ne doit pas masquer la réalité des faits, et ce sont précisément ces "petits arrangements avec l'histoire" qui constituent le champ d'observation privilégié du chercheur. Dans le cas d'Avignon, sur quoi la fièvre hagiographique repose-t elle ? Dans le cadre de la décentralisation culturelle et de la multiplication des festivals de province, quels furent les appuis attendus ou réels qui, firent qu'Avignon s'imposa en lieu et place de Nîmes, de Carcassonne, de Narbonne ou de Béziers, soit autant de villes du Sud-Est de la France qui se dotèrent à la même époque d'un festival d'art dramatique ?

Un soutien politique limité

Lorsque naquit le Festival d'Avignon, les commandes et autres aides de l'État, directes ou indirectes, n'avaient pas l'évidence qu'elles ont aujourd'hui. Les premières manifestations d'intérêt apparurent sous l'impulsion du Front Populaire, lorsque le Gouvernement commanda à Charles Dullin un rapport sur la décentralisation théâtrale. Le rapport, remis en 1937, était fortement marqué par deux influences : celle de Firmin Gémier, pour ce qui est de la vocation populaire de l'art dramatique et celle de Copeau, quant à l'ambition de restaurer cet art en France. Le texte préconisait notamment la mise en place d'un système de tournées organisées depuis la capitale à destination des grandes villes de province et

l'installation de troupes permanentes en région. Dans sa fameuse ordonnance du 23 décembre 1943, dite “ *loi sur les spectacles* ”, Vichy reprendra certaines de ces intentions.

Toujours sous l'occupation, l'association Jeune France² se voit proposer en province l'organisation des “ chantiers-théâtre ” tandis qu'à Paris, l'Etat commence à saupoudrer les aides en direction de quelques compagnies ayant trouvé grâce aux yeux des fonctionnaires. Après la guerre, la loi du 13 octobre 1945 reprend le principe de celle de 1943, mais en établissant un cadre législatif qui tend à définir les limites de l'intervention étatique et les critères d'attribution des aides. Le texte stipule notamment que l'Etat devra intervenir dans le domaine de la création artistique dès lors que “ *les spectacles paraissent dignes d'encouragement, et notamment ceux qui ont pour objet principal l'éducation et la propagande artistique, [qui] peuvent être subventionnés par l'Etat, les départements, les communes et les universités* ”³. Après le ministère Bourdan (février - novembre 1947), la sous-direction des Spectacles et de la Musique à la Direction Générale des Arts et Lettres, forte d'une vingtaine de fonctionnaires et animée par Jeanne Laurent, est chargée de la mise en œuvre effective de cette loi. Elle prend les premières initiatives marquantes de la politique de décentralisation, qui concernent alors prioritairement la création (financement du concours des Jeunes compagnies, organisé par Raymond Cogniat, et financement de l'aide à la Première œuvre⁴).

Les festivals de théâtre ne sont alors pas concernés, et nous verrons plus loin quelles en sont les raisons. À la lumière de ce bref rappel, il n'est donc pas superflu de rappeler que lorsque le rideau tombe sur les premières éditions du Festival d'Avignon, celui-ci était loin d'être un élément clef de la politique de décentralisation culturelle, quoi qu'en dise la “ légende dorée ” de la manifestation. Et pour cause.

Sur la forme, tout d'abord : la formule de festival, telle qu'on la connaît aujourd'hui, n'existait pas encore en France, la Direction des Arts et Lettres laissant ce genre d’“ amusement ” au Conseil de l'Education populaire et des Sports chargé d'investir le

² Dépendante du Secrétariat d'Etat à la jeunesse de Vichy, l'association Jeune France entendait régénérer la scène culturelle française dans le cadre de la Révolution nationale. De courte existence (1940-1942), Jeune France multiplia les entreprises en province, le plus souvent autour du théâtre, pour “ *refaire une culture dans le peuple français et d'abord en éveiller l'appétit* ” (brochure anonyme du mouvement, prêtée à l'un des fondateurs, Emmanuel Mounier).

³ Guy Brajot “ Le rôle de l'Etat : cinquante ans de politique théâtrale 1945-1997 ”, in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 4, cinquantième année, 1998, p. 365.

⁴ Ces 2 mesures durèrent jusqu'en 1967

domaine de l'animation et de la pratique amateur⁵. Ensuite, et pour aborder le fond, la "Semaine d'Art", ancêtre du festival, ne trouve pas véritablement d'écho dans la philosophie de la décentralisation. La notion de festival, se tenant sur un lieu unique et à un moment donné dans le temps, reste éloignée des recommandations de Firmin et de Copeau qui faisaient des troupes locales permanentes le terreau de l'animation en région, incitant à la rencontre du public, à l'irrigation culturelle de la province par des tournées d'envergure, elles-mêmes relayées par d'autres tournées plus modestes au départ des préfectures et des sous-préfectures. La décentralisation se caractérise pour l'équipe de Jeanne Laurent par une politique de mobilité permanente d'un centre de création vers une multiplicité de lieux d'animation, alors qu'un festival ne peut se concevoir que sur l'idée d'une convergence limitée dans le temps de créateurs vers un seul et unique lieu d'animation.

Enfin, par décentralisation, Jeanne Laurent entend également mobilité des hommes qui font le théâtre parisien vers des structures que Paris choisit de chapeauter par ses propres envoyés. Dans cette configuration, les contre-pouvoirs locaux sont généralement peu désirés et désirables. Pour Guy Brajot⁶, les premières années d'exercice de la sous-direction dont Jeanne Laurent a la responsabilité sont marquées par cet état d'esprit⁷ : *“ Une influence prépondérante de l'administration centrale qui évoque davantage le terme de déconcentration que celui de décentralisation : c'est Paris qui décide, qui apporte l'essentiel des subventions, qui désigne le directeur ; malgré l'existence d'une troupe talentueuse à Rennes, on envoie Hubert Guignoux pour la chapeauter ; et Maurice Sarrazin raconte avec humour comment il fut longtemps tenu à l'écart par Jeanne Laurent faute d'avoir accepté d'être coiffé d'un metteur en scène parisien ”*⁸. Or, dans le cas d'Avignon, nulle trace d'une nomination parisienne de Vilar à la tête du festival. Sept ans après sa première édition, le festival est toujours géré par un comité municipal, mis en place en 1947 et avec lequel Vilar travaille en étroite concertation jusqu'en 1954, date à laquelle le comité désapprouve sa programmation et le contraint à adresser sa démission au maire de l'époque,

⁵ En témoignent les aléas qui suivirent l'installation du Ministère des affaires culturelles, qui entendait bien, en 1959, récupérer tout ou partie de la structure.

⁶ Directeur du Théâtre, des Maisons de la Culture et des Lettres (DTMCL) sous le ministère Druon.

⁷ Guy Brajot lui succédera à ce poste en 1970, après avoir été administrateur civil au ministère d'État chargé des Affaires culturelles, chargé du bureau du théâtre (1961-1968).

⁸ Guy Brajot, op. cit. p. 371

Edouard Daladier. Ce dernier la refuse face à la pression populaire (Le Docteur Pons et Paul Puaux ayant notamment réuni en un temps record 25000 signatures dans une pétition en faveur de Vilar) et le TNP sera dès lors chargé de la gestion de la manifestation, un transfert de compétences que Louis Montillet⁹ présente de la sorte : “ *le comité s'incline et entre dans un long et définitif sommeil...* ”¹⁰. On peut dater de cette époque seulement le rapprochement entre le TNP et le Festival. Avant cette date, associer Avignon au TNP et à la décentralisation tient davantage de l'amalgame. Dans le même ordre d'idée, faire du Vilar d'Avignon le héraut de la décentralisation théâtrale est d'autant plus discutable que lui-même avait pris très tôt ses distances vis-à-vis de la politique du ministère :: “ *Si j'avais quitté Paris pour aller jouer à Avignon, ce n'était pas pour faire de la décentralisation [...] Avec toute l'affection que j'ai pour Jeanne Laurent, au démarrage de la décentralisation, je n'ai pas été d'accord* , déclare-t-il en 1969¹¹.

La légende autour du Festival fait également état d'un engouement immédiat (sinon inconditionnel) du Ministère des affaires culturelles pour l'aventure avignonnaise. Là encore, de sérieuses réserves sont à apporter. La première aide accordée par la sous-direction à la Semaine d'Art est relativement modeste (500.000 FF), à peine plus que le prêt de 300.000 FF que Jean Vilar a contracté personnellement auprès d'amis sétois, et également guère plus élevée que la subvention attribuée par la municipalité (300.000 FF). C'est que la prudence des services du ministère vis-à-vis des festivals est de règle, et Avignon ne fait pas figure d'exception. En 1959, soit plus de dix ans après la création du festival, l'aide à l'ensemble des festivals versée par le fonds d'aide aux festivals n'est que de 600.000 FF et peine à être augmentée. Elle reste toujours l'une des plus faibles de la sous-direction des Spectacles et de la Musique, dotée d'un budget global de 8.800.000 FF, et passe derrière la Comédie Française (4.700.000 FF), la subvention du TNP (700.000 FF), la dotation annuelle du concours des jeunes compagnies, les subventions au théâtre privé et l'aide à la première pièce (840.000 FF) ! Autre signe de la frilosité du Ministère vis-à-vis des festivals : en 1963, alors que l'aide à la décentralisation dramatique est maintenue (en

⁹ Enseignant à l'université Bordeaux III.

¹⁰ Louis Montillet “ Il y a cinquante ans, Avignon ”, Revue d'histoire du théâtre, n° 200, 1998.

¹¹ Thérèse Gontard, *Jean Vilar : entretiens*, 1969, cité par Louis Montillet in “ Il y a cinquante ans, Avignon ”, Revue

ordre de grandeur), ce sont les aides aux festivals et au théâtre privé qui supportent le plus rudement les premières restrictions budgétaires que subit le Ministère des Affaires Culturelles : elles sont brutalement supprimées.

Comment interpréter cette situation ? Comme nous l'évoquions plus haut, elle découle en grande partie du fait que la première politique de décentralisation vise avant tout les hommes et les troupes implantés en province, avec l'objectif clairement énoncé de soutenir la création. Hormis l'ouverture des cinq premiers Centres Dramatiques Nationaux entre 1947 et 1952, cette politique vise finalement assez peu les lieux d'animation. Il faudra attendre, en 1961, l'arrivée d'Emile Biasini à la Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle, pour assister à un virage important de la politique de décentralisation, ce dernier mettant en place les conditions propices à la pratique théâtrale : Maisons de la Culture, Centres d'Action Culturelle, et surtout triplement des aides financières aux festivals. À partir de cette date, un festival n'est plus considéré comme un pis-aller temporaire dans la politique de décentralisation face à l'absence de troupe permanente dans une ville ou dans une région.

Le public ou les vertus du patrimoine

Il n'est donc pas étonnant que les festivals de province qui survécurent le mieux à la concurrence et au temps furent ceux qui parvinrent à concilier ces deux impératifs - création et animation -, en cherchant à valoriser des lieux historiques où poids du passé et animation artistique feront des mariages de raison, sinon d'intérêts...

Les années 1950 et 1960 connaissent ainsi la multiplication de festivals de théâtre reposant sur des concepts semblables à celui d'Avignon, et leur façon d'organiser l'espace et leur rapport au public nous apparaît aujourd'hui, pour rester dans cette même région du Sud-Est, comme un même modèle "à géographie variable". À travers ces autres festivals, on voit apparaître certaines constantes qui viennent éclairer celui organisé dans la cité des

d'histoire du théâtre, n° 200, 1998.

Papes sous l'angle de la continuité, selon un archétype en vogue au lendemain de la guerre. Si Avignon investit par exemple en 1947 le Palais des Papes, le festival de Carcassonne s'installera très tôt dans les murs du théâtre antique de la Cité, celui de Nîmes prend possession dès 1950 des arènes romaines, le festival d'Aix-en-Provence s'installe dans la cour de l'Archevêché, tandis que les Chorégies d'Orange et le festival de Vaison-la-romaine utilisent les anciens amphithéâtres gallo-romains pour leurs festivals d'art lyrique.

L'expérience du festival de Nîmes est intéressante afin de jeter des passerelles avec celle d'Avignon. Nîmes, c'est comme à Avignon, l'aventure d'un homme, Raymond Hermantier, un ancien acteur de Vilar ayant vécu depuis les planches les premières années du Festival d'Avignon. Sa compagnie parisienne, la Compagnie Hermantier, est composée de comédiens et de techniciens anciennement ou parallèlement engagés par Vilar. On peut y croiser Jean Deschamps, Sylvia Monfort, Muriel Chaney, Jacques Lalande, Maurice Clavel, Georges Delerue (compositeur) ou Jean Herel (assistant). Précisions que fleurissent un peu partout à cette époque ces œuvres inclassables que l'on nommait alors " théâtre musical " : pas vraiment de l'opéra, pas tout à fait du théâtre, mais une sorte de spectacle total où l'œil pouvait écouter ce que l'oreille ne pouvait voir. En 1950, après consultation de Jean Vilar, Raymond Hermantier répond favorablement à une délégation de la municipalité nîmoise le sollicitant pour réaliser différents spectacles sur les lieux romains. Cette proposition inattendue s'avère, pour Hermantier, être une occasion de pouvoir recréer le théâtre antique cher à ses maîtres Dullin et Copeau. Hermantier affirme vouloir recréer en France un théâtre de masse mariant les principaux arts de la scène dans d'anciens lieux historiques. Vilar met en garde son ancien acteur contre un échec évident. Le budget est en effet très modeste, mais surtout rares ont été les expériences similaires -et rentables- ayant tenté de marier patrimoine architectural, théâtre et musique. Hermantier, propose pour ce qui allait devenir le Ier Festival de théâtre de Nîmes un programme prudent : aux Arènes : *Jules César* de Shakespeare (revu et corrigé dans l'adaptation de l'écrivain nîmois Jean-Francis Reille), avec Sylvia Monfort et Jean Deschamps; au temple de Diane : *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre et *Andromaque* de Racine, avec François Chaumette et Muriel Chaney. Le tout accompagné d'un orchestre

symphonique et des chœurs de l'opéra de Nîmes relayés par un système d'amplification...

A la différence d'Avignon, où l'espace de jeu est volontairement recentré sur le podium central, Hermantier joue à Nîmes sur le gigantisme des Arènes. Au soir de la première, la mise en scène de *Jules César* frise la démesure : 25 acteurs, 150 figurants et 200 costumes, pour un spectacle qui drainera pas moins de 10.000 spectateurs en une seule soirée, ce qui constituait à l'époque un incontestable record de fréquentation, l'une des clefs de cette réussite résidant dans un prix d'entrée étonnamment bas, largement compensé par le gigantisme des lieux.

Cette expérience nous montre qu'outre l'aspect pratique - et peu coûteux - qu'offrait l'utilisation de lieux préexistants, la valeur symbolique que revêt le patrimoine servit, durant une époque, d'alibi culturel à la légitimation d'animations redonnant vie aux lieux en question. Le Ministère, dans ses débuts, encouragea ce type de démarche. Dans d'autres domaines artistiques, l'association création/conservation permit le lancement de commandes auprès d'artistes contemporains chargés de contribuer à la restauration de monuments menacés : le peintre Chagall repeint le plafond de l'Opéra de Paris, Jacques Villon et le même Chagall dessinèrent les nouveaux vitraux des cathédrales de Reims et de Metz. Avignon ne reste pas insensible à ce mouvement. En 1949, pour leur seconde exposition dans la chapelle du Palais, Matisse, Picasso, Le Corbusier et Dufy manifestèrent, sous l'égide de la Société d'Art Mural, le “ *droit à la décoration d'édifices monumentaux* ”.

Cet intérêt pour le patrimoine, on en retrouve des prolongements dans la plupart des festivals organisés à la même époque. Carcassonne, Narbonne, Béziers, Montpellier, Aix-en-provence, Vaison ou Orange, tous ces festivals ont pour caractéristique leur singulière longévité si on les compare aux manifestations montées dans des lieux dits “ sans passé ” ou passé industriel, comme c'est le cas pour la tendance du théâtre “ hors les murs ” (Festival Sygma, à Bordeaux, notamment).

La question se pose par ailleurs du poids symbolique et de la charge émotionnelle propre au lieu dans le processus d'adhésion du public aux manifestations données dans ces lieux “ patrimoniaux ”. Pour être tout à fait précis, lorsque l'on passe à Avignon au mo-

ment du Festival, fait-on de la soirée au théâtre un réel moment de découverte, de rencontre avec une œuvre ou un artiste, ou sommes-nous plus ou moins poussés instinctivement au tourisme culturel par l'obsession quasi-religieuse du patrimoine qui hante les lieux ? La question mérite d'être posée afin de mieux comprendre ce que peut représenter Avignon pour une frange du public. La responsabilité de l'Etat est à étudier parallèlement : utilise-t-on cette quête du passé pour mieux faire accepter les créations contemporaines, pour les inscrire dans un espace lieu et temps qui devient outil de cohésion ?.

19 juillet 1949. Lorsque le festival s'ouvre, sous une chaleur caniculaire, la programmation, qui n'a rien de révolutionnaire, propose *Le Cid* et *La tragédie du roi Richard II*, jouées dans la Cour d'Honneur tandis que le verger d'Urbain V est réservé à l'*Oedipe* de Gide et à *Pasiphaé* d'Henri de Montherlant ; ces lieux se prêtent en effet à des pièces plus intimes ainsi qu'à des créations jugées à cette époque-là destinées à un public plus "difficile". La légende d'Avignon à ses débuts insiste sur l'audace de la programmation et sur la façon unanime dont l'a reçue le public, bousculé dans ses pratiques, découvrant pour la première fois les chefs-d'œuvre de l'art contemporain. Or, de nombreux éléments nous montrent qu'audacieuses, les premières années du festival le furent fort peu.

On peut en dire autant pour le TNP, où l'innovation dans le répertoire, sans être proscrite, finit par être reléguée dans l'éphémère - et aujourd'hui bien oublié - épisode de la salle Récamier, achetée par le TNP en avril 1959 sous la pression insistante d'un public amoureux de nouveautés, et ouverte en octobre de la même année afin de proposer des créations contemporaines tout en limitant les risques financiers liés à leur représentation dans la grande salle de Chaillot. Vilar avait essayé de programmer *Nucléa* de Pichette dans la grande salle, mais dut interrompre cette production lourdement déficitaire en raison de l'hostilité du public traditionnel du TNP. Cet aspect économique des risques de la création contemporaine est alors l'un des principaux arguments avancés par Vilar pour justifier l'ouverture de cette annexe du TNP dans le septième arrondissement : "*La scène du Récamier est destinée à accueillir les pièces inédites d'auteurs contemporains. Les dimensions relativement réduites de la salle nous permettent de faire des tentatives qui seraient impossible à faire à Chaillot. Bien entendu, si deux ou trois fois de suite j'obtenais un échec, je ferais alors probablement appel à une valeur sûre. Je ne peux pas, en effet, me désintéresser des problèmes financiers, la subvention annuelle de 90 millions*

n'ayant pas été modifiée...¹² ”.

De l'élitisme ?

Cette préoccupation d'associer la dimension patrimoniale à la création n'est pas sans tomber sous le coup d'un certain conformisme social. Jean-Louis Fabiani (voir chap 4) note en effet la sur-représentation dans le public du festival d'Avignon des professions du service public et la présence en nombre des “notables culturels” traditionnellement attirés par le théâtre. Or, il faut insister sur le fait que ces professions du service public concernent majoritairement, d'après l'enquête menée par Nicole Lang en 1981 sur les publics du festival¹³, les enseignants, ce qui constitue une notabilité en soi, la notabilité intellectuelle, celle-là même qui caractérise une frange importante du public du cinéma d'art et d'essai ou des concerts de musique contemporaine¹⁴.

Cette caractéristique résulte nécessairement de choix faits par les organisateurs du Festival. L'obsession patrimoniale qui fut la leur n'a pu laisser insensible le public des enseignants, ces derniers étant accoutumés à transmettre un savoir académique basé, par principe, sur des valeurs culturelles éprouvées par le temps. Mais la notion de *réappropriation*, chère aux festivals de théâtre installés dans des lieux historiques, a aussi très certainement joué dans cette sur-représentation des enseignants à Avignon. Il y a en effet une mission pédagogique dans le phénomène de réappropriation. Elle se définit comme la restitution au public d'un savoir patrimonial qui lui aurait été confisqué.

Cette préoccupation rejoint également celles des mouvements d'éducation populaire, eux aussi très actifs en Avignon. Ainsi, Peuple et Culture¹⁵, mouvement qui milite pour la ré-

¹² *Le Figaro*, 13 avril 1959.

¹³ *Les publics du festival d'Avignon*, Paris, Ministère de la Culture.

¹⁴ Cf les travaux de Pierre-Michel Menger et de Philippe Urfalino au laboratoire de sociologie des arts (CNRS), notamment *Le paradoxe du musicien* (Menger, 1986).

¹⁵ Les fondateurs de Peuple et Culture appartiennent à la génération du Front populaire. Joffre Dumazedier, Bénédicto Cacérés, Paul Lengrand, Joseph Rovin ont appartenu à la mouvance des “Auberges de la Jeunesse”, mouve-

appropriation culturelle à la frontière du théâtre et des arts de la scène, fera du festival son terrain d'expérimentation. La philosophie du mouvement est clairement affirmée à travers le manifeste "Un peuple, une culture", élaboré au cours de l'été 1945. Ce texte pose avec force les principes de l'engagement militant : il s'agit de "*rendre la culture au peuple et le peuple à la culture*". Le Manifeste s'affirme par ailleurs comme un témoignage collectif : "*Ouvriers, syndicalistes, ingénieurs, officiers, professeurs, artistes, nous nous efforcerons de poser, suivant les réalités de l'époque, les bases d'une véritable éducation des masses et des élites*".

D'avantage connus, les CEMEA¹⁶, organisent en Avignon, dès 1955, leurs rencontres internationales. D'une philosophie proche de celles de l'éducation nouvelle et de l'éducation populaire, l'ambition des CEMEA est de nourrir aussi bien les pratiques de formation que les comportements sociaux. Miguel Demuynck¹⁷ est un exemple de ces animateurs ayant fait d'Avignon leur havre régénérateur sur les chemins de l'éducation socio-culturelle. Il fut l'un des premiers instructeurs permanents des CEMEA qui contribuèrent à partir de 1946, dans le sillage du Front populaire, à former et à renouveler les publics du théâtre, notamment en direction du jeune public. Proche de Paul Puaux¹⁸ et de Jean Vilar, Miguel Demuynck fonde en 1949 le théâtre de la Clairière, qui fut le lieu de nombreuses expérimentations laïques de théâtre pour l'enfance, et c'est à ce titre que Paul Puaux le charge d'organiser en 1969 à Avignon les premières Journées du théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

Les autres festivals sont également la cible des mouvements d'éducation populaire puisqu'à Nîmes, en 1955, ce sont les bénévoles de l'UFOLEA¹⁹ qui prêtent main-forte à la reprise de *Jules César*, mise en scène par Raymond Hermantier. Ces derniers tiennent des rôles de figuration dans les Arènes romaines pour faire connaître leurs trois domaines de prédilection, l'école, l'accès aux vacances, aux loisirs et à la culture, et par là, ils sont proches d'organisations telles que Peuple et Culture, citée plus haut.

ment à l'esprit libertaire associant activités de plein air et culturelles, convivialité et ferveur militante pour l'avènement de ce nouveau monde où le besoin de culture deviendrait une force identique à "celle de la faim" selon l'expression d'Antonin Artaud. Ces militants se battent pour que la libre expression des opinions soit accompagné par le droit à l'éducation et à la culture.

Mais, plus particulièrement, l'équipe initiale

¹⁶ Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active

¹⁷ ancien élève de Charles Dullin dans la promotion de Marcel Marceau et de Jean-Marie Serreau

¹⁸ Enseignant, animateur, Paul Puaux fut un proche de Vilar à qui il succéda à la tête du festival d'Avignon.

¹⁹ Section culturelle de la Ligue de l'enseignement

Selon ces mouvements, l'éducation populaire se doit d'élaborer des méthodes pédagogiques originales pour combler les insuffisances culturelles des masses. L'éducation par le théâtre est l'une de celles-ci. Cet engouement pour la pratique artistique amateur influence le ministère, qui décide de la structurer en créant auprès des directeurs régionaux de la jeunesse et des sports les postes d'Instructeurs nationaux dans différentes spécialités culturelles, dont le théâtre. Ils seront remplacés en 1960 par les Conseillers techniques et pédagogiques (CTP), puis par les Conseillers d'éducation populaire et de jeunesse (CEPJ), aux attributions plus généralistes, et dont le rôle statutaire englobera la formation, la recherche, la médiation et l'expérimentation.

Dans les premières années du festival, le fait de montrer des œuvres classiques peu jouées sur les scènes du théâtre privé contribue du même élan, tout autant que l'accès des "sans-grade de la culture" (pour reprendre la formule de Raymond Hermantier) à des monuments et à des œuvres dont la fréquentation n'était réservée, jusque dans les années cinquante, qu'à une élite. La *patrimonialisation* n'est donc pas une politique d'Etat, c'est bien le résultat de l'appropriation de biens culturels par des groupes sociaux et associatifs qui se sont donnés pour mission leur fréquentation par le plus grand nombre²⁰. Aussi, ce n'est pas l'effet du hasard si l'on retrouve dans la segmentation du public du festival d'Avignon une frange non négligeable d'enseignants, mais aussi de ces animateurs et de ces sympathisants des milieux socioculturels à la fibre laïque infallible lorsqu'il s'agit d'œuvrer pour la médiation de la culture. S'il est clair qu'une certaine idéologie sous-tendait certaines actions - le terme de théâtre "populaire" ayant notamment été relié, consciemment ou pas, à un ensemble d'utopies ou de combats politiques²¹-, cette présence au sein du festival, le "off" notamment, dédouane l'Etat d'une possible intervention en vue de favoriser artificiellement l'adhésion populaire à la manifestation.

Ces valeurs partagées entre spectateurs et organisateurs autour du patrimoine trouvent en Avignon un point de rencontre intéressant. Les publics du festival peuvent s'enorgueillir

²⁰ Cf. Jean-Michel Leniaud *L'utopie française : essai sur le patrimoine*, éditions Mengès, Paris, 1992

²¹ cf Jean-Pierre Vincent "Le théâtre populaire pour le XXIème siècle", CAES (CNRS) Info, n° 61, 4° trimestre 2001, page 5.

d'avoir accès à un lieu et à une programmation jusqu'ici réservés aux citoyens de la “ république des savants ” de Thibaudet. Il ressort un certain prestige culturel à se soumettre au rituel d'une représentation sur les gradins de la Cour d'Honneur et personne ne se risquerait à critiquer les conditions d'accueil, le confort des gradins ou le froid dans lequel la représentation est donnée. Il convient en effet, pour accéder à la connaissance et au savoir, de retrouver les conditions qu'avaient connues les premiers spectateurs et faire abstraction du superflu. Cette dynamique de la consommation culturelle qui se nourrit du souvenir des temps héroïques est propre à ce type de manifestation dès lors que le patrimoine sert, tout autant que la programmation, de pôle attractif.

Si l'on veut trouver une possible filiation entre Avignon et les politiques culturelles des ministères successifs, ce serait peut-être, finalement sur ce dernier point. La politique conduite par André Malraux fut basée sur cette philosophie d'une culture “ éducative ” ayant pour but l'élévation collective de l'esprit. Le 9 avril 1959, dans sa première conférence de presse consacrée, précisément, aux Théâtres nationaux, Malraux annonce quelle sera la philosophie de l'Etat en matière de théâtre : “ *Quiconque subventionne choisit son subventionné. Et s'il ne croit pas le choisir, choisit sans le savoir l'amateur de Feydeau* ”. Ainsi, l'Etat, en matière d'éducation artistique, choisit dès 1959 le parti de la culture savante contre un divertissement laissé à l'amateurisme et à l'éducation populaire. Cette vision de l'action culturelle n'est que le reflet des découpages ministériels d'alors. Le théâtre “ classique ” est à la Direction des Arts et Lettres tandis que la création jaillissante, “ contemporaine ”, est depuis mai 1946 du ressort du Conseil de l'Education populaire et des Sports, devenu le 27 septembre 1958, Haut commissariat à la Jeunesse et aux Sports. Pour un temps, ces structures partageront l'idée que la culture est un patrimoine d'œuvres du passé, destiné à une élite, et devant être dispensé à tous²².

Cette époque bénie sera de courte durée. En trois années, le Ministère des Affaires Culturelles prend ses distances avec les pratiques amateurs et l'Education populaire Et dès 1963, à l'occasion d'une intervention à l'Assemblée nationale, Malraux marque clairement sa différence : “ *A l'époque du Front populaire, Léon Blum voulut créer une chose assez proche de ce*

que nous tentons. Avec Léo Lagrange, il fonda le premier ministère de Loisirs, et pendant des années on a cru que le problème de la culture était un problème d'administration des loisirs. Il est temps de comprendre que ce sont deux choses distinctes [...]”²³”. Ce sillage est creusé par Gaétan Picon, directeur de cabinet d'André Malraux : à Béthune, en 1960, au Havre (1961) puis à Amiens en 1966, il insiste sur la particularité de la politique d'Etat face à la pratique amateur. Ce changement d'orientation est souligné par Philippe Urfalino : “ *l'analyse des discours d'André Malraux montre en effet que, de 1959 à 1963, le rôle dévolu publiquement à l'Education populaire s'inverse. De possible support dans un premier temps, elle est ensuite réduite à l'occupation des loisirs et, enfin, mise à l'écart* ”²⁴”. C'est par rapport à cette rupture, qui s'opéra dans les années soixante-dix, que la programmation du Festival Avignon sera amenée à se prononcer.

Mutations

La seconde époque de l'animation socioculturelle à Avignon est celle qui se situe entre la fin des années 1960 et le début des années 1980, durant laquelle le théâtre amateur et le théâtre semi-professionnel, des espaces confinés, gagneront les planches de lieux plus prestigieux, exposant ainsi le fruit du travail des animateurs de terrain (spectacles de rue, théâtre vivant, etc.), pour finalement le légitimer. Cette époque charnière pose la donne de l'Avignon contemporain. L'ambiguïté des mots d'ordre²⁵ du Ministère, balançant entre fédération des masses et élévation culturelle de l'individu, s'estompe pour laisser la place à d'autres perspectives. En 1968, les discours épris de contradictions des responsables de centres dramatiques sonne le glas de la pensée unique ministérielle : les profes-

²² “ *La culture, c'est le trésor accumulé des créations humaines* ”, résolution du comité central du PCF, Argenteuil, mars 1966, cité in *Les Cahiers du Communisme*, mai-juin 1966.

²³ Discours au Palais Bourbon, le 9 novembre 1963.

²⁴ Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, La documentation française, 1997

²⁵ Michel Saint-Denis “ *TNP, décentralisation théâtrale, et maisons de la culture sont un tout, consacré à la culture populaire de niveau supérieur* ”, in Frédéric Gimello-Mesplomb “ *L'œuvre d'Emile Biasini au Ministère des Affaires Culturelles (Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle - DTMAC) 1961-1966* ”, Licence Arts du Spectacle, Université Bordeaux III, 1995.

sionnels réunis à Villeurbanne²⁶, autour de Roger Planchon revendiquent, face au centralisme parisien, le contrôle de la programmation et des locaux, tandis que les animateurs représentés par Francis Jeanson prônent l'accès des manifestations et de la pratique théâtrale au "non-public"²⁷ constitué par les exclus du "banquet de la culture". L'Avignon des années 1970 scelle ce divorce entre culture et loisir. La Cour d'honneur du "In" en reste le centre névralgique, continuant à porter le symbole de la politique culturelle d'Etat, mais quantité de lieux de vie vont dès lors s'ouvrir aux arts de la scène. Vilar ouvre quatre nouveaux lieux de représentation entre 1967 et 1971. Dans ce maquis qui caractérise l'émergence du festival "Off", il devient bien difficile de percevoir, en Avignon, une politique culturelle se distinguant par sa cohérence. On assiste plutôt à des influences localisées, souvent autour d'individus ou de personnalités de l'animation. L'éducation populaire et la pratique amateur gagne incontestablement du terrain sur le professionnalisme, et les organisateurs du festival doivent faire preuve de beaucoup d'imagination pour satisfaire un public grandissant attiré par le "Off" et les impératifs culturels imposés par le Ministre, que Guy Brajot, après Pierre Moinot²⁸ et Francis Raison²⁹, place fermement du côté de la création professionnelle. Par ailleurs, dans ces mêmes années, les radicalisations politiques des mouvements d'éducation populaire sont autant de pistes d'idéologies qui influencent la pratique théâtrale amateur autour et au pourtour du Festival, provoquant autant de nouvelles scissions parmi les animateurs. L'une des plus sensibles est peut-être celle du souci d'un accès égalitaire à la culture, par opposition au "théâtre des enseignants", attiré par le professionnalisme et la programmation de la Cour d'honneur. C'est ce hiatus qui conditionne la marge de manœuvre du festival. Il devient désormais difficile de concilier, sur place, qualité de la programmation et accueil de publics nouveaux, car il devient difficile de concilier "création" (relevant de l'action culturelle professionnelle) et "animation" (relevant de l'action socioculturelle amateur), ces deux grands fronts ouverts sur ce qu'il reste alors de la philosophie

²⁶ Pour des Etats Généraux

²⁷ Emmanuel Wallon "Elitisme et culture de masse", in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, CNRS Editions 2000.

²⁸ Conseiller technique au cabinet d'André Malraux de 1959 à 1961, puis Directeur général des Arts et Lettres de 1966 à 1969, aujourd'hui académicien.

²⁹ Haut fonctionnaire du ministère de la Culture.

du Cartel.

La balance penchera en faveur de l'animation. La montée en puissance des idées du parti socialiste parmi les animateurs socioculturels explique pour une large part la création du Secrétariat national à l'action culturelle au sein du PS, qui s'emploiera entre 1973 et 1979 à gommer les disparités pouvant naître entre création et animation pour fédérer animateurs et artistes de tout bord autour de l'union de la gauche. Cette prise de position du parti socialiste en faveur de l'animation se double d'une implication d'animateurs dans le débat politique, ce qui n'est pas sans contrarier le Ministère³⁰. La fin de cette époque est peut-être incarnée par les tentatives d'un Vitez qui, par conviction ou par provocation, tenta en 1981 à Chaillot la programmation d'un "théâtre élitaire pour tous".

C'est ainsi dans ce creuset qui va de la fin des années 1950 au début des années 1970 que se comprennent les choix stratégiques mis en œuvre aujourd'hui par le festival d'Avignon. Il s'est adapté tant bien que mal à chacune de ses périodes en s'efforçant d'épouser les divergences idéologiques de ses principaux acteurs. Les orientations portent encore les traces des clivages d'hier en essayant de concilier des tendances considérées, à tort ou à raison, comme diamétralement opposées. Dans la plupart des cas, il est intéressant de noter que c'est désormais autour de la question du public que se démarquent les opinions, plus que sur les arcanes de la programmation. Lors du forum "Les controverses", organisé en marge du festival 1998 par les structures du "Off" sur le thème du théâtre public, André Benedetto, Directeur du théâtre des Carmes d'Avignon, se posait la sempiternelle question : *"Entre les tenants du "Tout création" et ceux du "Tout public" [...], on peut alors voir sur la scène, deux groupes de personnes, deux bandes rivales, deux demi-choeurs antiques. Les uns sont les tenants du "Tout création", les autres du "Tout public". [...] Lorsqu'un tenant du "Tout création" monte un classique, fait-il de la création, ou de l'animation ? Lorsqu'un tenant du "Tout public" choisit une pièce à monter... comment fait-il ? Jamais de création ?"*³¹.

³⁰ Jack Lang est évincé du TNP en 1974 par le nouveau ministre de la Culture, Michel Guy.

³¹ Les controverses d'Avignon : "le théâtre public, mort ou vif", 1998.

Or le public, souvent privé de repères historiques lorsqu'il pénètre dans l'enceinte du Palais, préfère aller au plus aisé, consommant avec l'offre de spectacles la nostalgie proposée en guise d'accueil par les structures du festival depuis le milieu des années 1980. Les mythologies y font encore croire que les mots d'ordre culturels des premiers animateurs ont fermement tenu. L'histoire nous montre, quant à elle, que le festival est encore cerné de " zones grises " qu'il nous appartient d'explorer afin d'en saisir l'étendue des enjeux. Autant dire que la Cour d'honneur conserve encore bien des secrets à livrer.