



**HAL**  
open science

## “ Mytho-logiques ” : Lorsqu’il a fallu faire le choix d’Avignon pour implanter le Festival

Frédéric Gimello-Mesplomb

### ► To cite this version:

Frédéric Gimello-Mesplomb. “ Mytho-logiques ” : Lorsqu’il a fallu faire le choix d’Avignon pour implanter le Festival. Avignon, le public réinventé, Ministère de la Culture - DEPS, pp.53-71, 2002, 10.3917/deps.ethis.2002.01.0053 . hal-04472017

**HAL Id: hal-04472017**

**<https://hal.science/hal-04472017>**

Submitted on 22 Feb 2024

**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.

## Chapitre II. « Mytho-logiques »

Lorsqu'il a fallu faire le choix d'Avignon pour implanter le Festival

**Frédéric Gimello-Mesplomb**

DANS **QUESTIONS DE CULTURE** 2002, PAGES 53 À 71

ÉDITIONS **MINISTÈRE DE LA CULTURE - DEPS**

ISBN 9782110052032

DOI 10.3917/deps.ethis.2002.01.0053

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/avignon-le-public-reinvente--9782110052032-page-53.htm>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Ministère de la Culture - DEPS.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## CHAPITRE II « Mytho-logiques »

*Lorsqu'il a fallu faire le choix d'Avignon  
pour implanter le Festival*

*Frédéric GIMELLO-MESPLOMB\**

*« Jeanne Laurent fut hardie. 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<sup>1</sup>

Lorsque Jean-Louis Fabiani nous rappelle que le Festival d'Avignon occupe une place unique dans l'histoire culturelle française (voir chapitre I) et qu'il est la parfaite illustration de l'alliance entre une politique culturelle d'État et une mobilisation artistique, il fait de toute évidence référence à ce lieu commun qui fait d'Avignon l'un des symboles les plus forts de la culture d'État 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 volontiers figure de réussite dans l'aventure de l'animation décentralisée, un mouvement né avec l'aide de l'État et de la volonté de quelques pionniers du service public réunis autour de la figure emblématique de Jeanne Laurent<sup>2</sup>. La bibliographie

---

\* CNRS, Délégation à l'information scientifique et technique, Paris.

1. *In Le théâtre des idées*, anthologie de Danièle SALLENAVE et Georges BANU, Paris, Gallimard, 1991.

2. Jeanne Laurent fut chargée de la sous-direction des spectacles et de la musique à la Direction générale des arts et lettres.

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 où le recul des années aurait permis de réduire la place de la passion et la 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 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 texte, 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 –, préconise 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 France<sup>3</sup> se voit proposer en province l'organisation des « chantiers-théâtre » tandis qu'à Paris, l'État commence à saupoudrer les aides en direction de quelques compagnies qui ont 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. Elle dispose notamment que l'État 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'État, les départements, les communes et les universités<sup>4</sup> ».

Après le ministère Bourdan (février-novembre 1947), la sous-direction des spectacles et de la musique qu'anime 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 œuvre<sup>5</sup>).

Les festivals de théâtre ne sont pas concernés. À la lumière de ce bref rappel, il n'est donc pas superflu de préciser 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.

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'éducation populaire et des sports chargé d'investir le domaine de l'animation et de la pratique amateur<sup>6</sup>. Ensuite, et pour aborder le fond, la Semaine d'art

---

3. Dépendante du secrétariat d'État 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).

4. Guy BRAJOT, « Le rôle de l'État : cinquante ans de politique théâtrale 1945-1997 », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 4, cinquantième année, 1998, p. 365.

5. Ces deux mesures durèrent jusqu'en 1967.

6. 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.

en Avignon, 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 précis, reste éloignée des recommandations de Gémier 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. Pour l'équipe de Jeanne Laurent la décentralisation se caractérise 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 qu'à partir de l'idée d'une convergence de créateurs, limitée dans le temps, 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 peu désirables. Pour Guy Brajot<sup>7</sup>, les premières années d'exercice de la sous-direction sont marquées par cet état d'esprit :

« 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<sup>8</sup>. »

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, il 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, Édouard Daladier. Ce dernier la refuse

7. Guy BRAJOT, directeur du théâtre, des maisons de la culture et des lettres (DTMCL) sous le ministère Druon, succéda en 1970 à Jeanne Laurent, après avoir été administrateur civil au Ministère d'État chargé des affaires culturelles, chargé du bureau du théâtre (1961-1968).

8. G. BRAJOT, « Le rôle de l'État : cinquante ans de politique théâtrale 1945-1997 », art. cité, p. 371.

face à la pression populaire (le docteur Pons et Paul Puaux<sup>9</sup> ayant notamment réuni en un temps record 25 000 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 Montillet présente comme « un long et définitif sommeil » pour le comité qui « s'incline<sup>10</sup> ».

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'idées, 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, comme cela ressort de ce qu'il déclarait en 1969<sup>11</sup> :

« 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. »

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 F), à peine plus que le prêt de 300 000 F que Jean Vilar a contracté personnellement auprès d'amis sétois, et également guère plus élevée que la subvention attribuée par la municipalité (300 000 F). 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 F et peine à être augmentée. Elle reste à cette époque 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 F, et passe derrière la Comédie-Française (4 700 000 F), la subvention du TNP (700 000 F), la dotation annuelle du concours des jeunes compagnies, les subventions au théâtre privé et l'aide à la première pièce

---

9. À cette date, respectivement maire de la ville et enseignant.

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 L. MONTILLET ci-dessus.

(840 000 F) ! Autre signe de la frilosité du Ministère : en 1963, alors que l'aide à la décentralisation dramatique est maintenue (en 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'Émile 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, lorsqu'il mit 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 région du Sud, comme un même modèle « à géographie variable ». À travers eux, on voit apparaître certaines constantes qui viennent éclairer le Festival organisé dans la cité des 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'installe 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 occupe 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 pour les passerelles qu'elle permet de jeter entre elle et celle d'Avignon. Nîmes, c'est comme à Avignon, l'aventure d'un homme, Raymond Hermantier, un ancien acteur de Vilar. La Compagnie Hermantier, installée à Paris, est composée de comédiens et de techniciens anciennement ou parallèlement engagés par Vilar. On peut y croiser Jean Deschamps, Silvia Monfort, Muriel Chaney, Jacques Lalande, Maurice Clavel, le compositeur Georges Delerue ou l'assistant Jean Herel. Précisons 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'oreille pouvait écouter ce que l'œil ne pouvait voir. En 1950, après avoir consulté Jean Vilar, Raymond Hermantier répond favorablement à une délégation de la municipalité nîmoise le sollicitant pour réaliser différents spectacles sur les vestiges romains. Cette proposition inattendue s'avère être pour Hermantier une occasion de pouvoir recréer le théâtre antique cher à ses maîtres Dullin et Copeau. Il 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 1<sup>er</sup> 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-François Reille), avec Silvia 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...

À 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, que le gigantisme des lieux compensait largement.

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 refit 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 deuxième 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 ont pour caractéristique leur singulière longévité si on les compare aux manifestations montées dans des lieux dits « sans passé » ou au passé industriel, comme c'est le cas pour la tendance du théâtre « hors les murs » (le 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 moment 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'attrait empreint de religiosité dont on gratifie le patrimoine local ? La question mérite d'être posée afin de mieux comprendre ce que peut représenter Avignon pour une

frange du public. Il faudrait étudier en ce sens la part de responsabilité de l'État dans l'usage de cette quête du passé visant, sans doute, à mieux faire accepter les créations contemporaines en les inscrivant dans un espace lieu et temps qui devient de fait un 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'*Œdipe* 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 autour des débuts d'Avignon 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 impossibles 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<sup>12</sup>... »

---

12. *Le Figaro*, 13 avril 1959.

## De l'élitisme ?

Se préoccuper 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 chapitre IV) note en effet la surreprésentation 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. Une enquête menée en 1981 par Nicole Lang<sup>13</sup> montrait que ces professions recouvraient majoritairement 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 contemporaine<sup>14</sup>.

Cette surreprésentation des enseignants résulte nécessairement de choix faits par les organisateurs du Festival. L'obsession patrimoniale qui fut la leur n'a pu laisser insensible ce public accoutumé 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 puisqu'elle se définit comme la restitution au public d'un savoir patrimonial qui lui aurait été confisqué, et l'on voit bien là apparaître une mission pédagogique pour les enseignants.

Cette préoccupation rejoint également celles des mouvements d'éducation populaire, eux aussi très actifs en Avignon. Ainsi, Peuple et culture<sup>15</sup> fait du Festival son terrain d'expérimentation. La philosophie du mouvement est clairement affirmée à travers un manifeste, *Un peuple, une culture*, élaboré au cours de l'été 1945, qui pose avec force les principes de l'engagement militant : « rendre la culture au peuple et le peuple à la culture ». Il 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. »

13. Nicole LANG, *Les publics du Festival d'Avignon*, Paris, Ministère de la culture, service des études et de la recherche, 1982.

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

15. Voir note 2 du chapitre I.

Davantage connus, les CEMEA<sup>16</sup> organisent, dès 1955, leurs rencontres internationales à Avignon. D'une philosophie proche de celles de l'éducation nouvelle et de l'éducation populaire, leur ambition est de nourrir aussi bien les pratiques de formation que les comportements sociaux. Miguel Demuynck<sup>17</sup>, qui en fut l'un des premiers instructeurs permanents, est un exemple de ces animateurs ayant fait d'Avignon leur havre régénérateur sur les chemins de l'éducation socioculturelle. Proche de Paul Puaux<sup>18</sup> et de Jean Vilar, il fonda 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'UFOLEA<sup>19</sup> qui prêtent main-forte à la reprise de *Jules César*, mise en scène par Raymond Hermantier. Ils 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.

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 des postes d'instructeurs nationaux dans différentes spécialités culturelles, dont le théâtre. Ils sont 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 englobe 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

---

16. Voir note 18 chapitre I.

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

18. Voir note 12 chapitre I.

19. Section culturelle de la Ligue de l'enseignement.

reprendre la formule de Raymond Hermantier) à des monuments et à des œuvres dont la fréquentation n'était réservée, jusque dans les années 1950, qu'à une élite. La *patrimonialisation* n'est donc pas une politique d'État, mais bien le résultat de l'appropriation de biens culturels par des groupes sociaux et associatifs qui se sont donné pour mission leur fréquentation par le plus grand nombre<sup>20</sup>. 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-tend certaines actions – le terme de théâtre « populaire » ayant notamment été relié, consciemment ou pas, à un ensemble d'utopies ou de combats politiques<sup>21</sup> –, cette présence au sein du Festival, du off notamment, dédouane l'État 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 d'avoir accès à un lieu et à une programmation jusqu'ici réservés aux citoyens de la « république des savants » de Thibaudet. Un certain prestige culturel se dégage 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, l'inconfort ou le froid dans lesquels 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 de faire abstraction du superflu. Cette dynamique de la consommation culturelle, se nourrissant 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 la philosophie d'une culture « éducative » ayant pour but l'élévation

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

21. Cf. Jean-Pierre VINCENT, « Le théâtre populaire pour le XXI<sup>e</sup> siècle », *CAES (CNRS) Info*, n° 61, 4<sup>e</sup> trimestre 2001, p. 5.

collective de l'esprit. Le 9 avril 1959, dans sa première conférence de presse consacrée, précisément, aux théâtres nationaux, Malraux annonce ce que sera la position de l'État 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'État, 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'éducation 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 tous<sup>22</sup>.

Cette époque bénie sera de courte durée. En trois années, le Ministère des affaires culturelles prend ses distances avec les pratiques amateurs et l'éducation populaire. Et dès 1963, à l'occasion d'une intervention à l'Assemblée nationale, Malraux marque clairement sa différence :

« À 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 [...]»<sup>23</sup> »

Ce sillage est creusé par Gaétan Picon, directeur de cabinet d'André Malraux : à Béthune en 1960, au Havre en 1961 puis à Amiens en 1966, il insiste sur l'évolution de la politique d'État face à la pratique amateur, changement d'orientation qui est souligné par Philippe Urfalino :

« L'analyse des discours d'André Malraux montre [...] que, de 1959 à 1963, le rôle dévolu publiquement à l'éducation 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<sup>24</sup>. »

---

22. « La culture, c'est le trésor accumulé des créations humaines », résolution du comité central du PCF, Argenteuil, mars 1966, cité dans *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*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la culture/La Documentation française, 1997.

Cette rupture, qui s'opéra dans les années 1970, amena la programmation du Festival d'Avignon à se prononcer en de nouveaux termes.

## Mutations

La deuxième 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 cette période, le théâtre amateur et le théâtre semi-professionnel, des espaces confinés où ils se trouvaient, gagnent les planches de lieux plus prestigieux, exposant ainsi le fruit du travail des animateurs de terrain pour finalement le légitimer. Cette époque charnière pose la donne de l'Avignon contemporain. L'ambiguïté des mots d'ordre<sup>25</sup> 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 tissés de contradictions des responsables de centres dramatiques sonnent le glas de la pensée unique ministérielle : les professionnels réunis à Villeurbanne<sup>26</sup> 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<sup>27</sup> » 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'État, mais quantité de lieux de vie vont dès lors s'ouvrir aux arts de la scène. Entre 1967 et 1971, Vilar crée quatre nouveaux espaces de représentation. Dans ce maquis qui caractérise l'émergence du festival off, il devient bien difficile de percevoir à 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 gagnent incontestablement du terrain sur le profes-

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'Émile 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.

26. Pour des États généraux.

27. Emmanuel WALLON, « Élitisme et culture de masse », in *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS Éditions, 2000.



sionnalisme, 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<sup>28</sup>, après Pierre Moinot<sup>29</sup> et Francis Raison<sup>30</sup>, place fermement du côté de la création. Par ailleurs, dans ces mêmes années, les radicalisations politiques des mouvements d'éducation populaire sont des pistes pour des 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 de ces idéologies 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 du Cartel<sup>31</sup>.

La balance pencha en faveur de l'animation. La montée en puissance des idées du parti socialiste (PS) parmi les animateurs socioculturels explique pour une large part la création du secrétariat national à l'action culturelle au sein du PS, qui s'emploie 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

---

28. Voir note 7, p. 56.

29. 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.

30. Haut fonctionnaire du Ministère de la culture.

31. Par philosophie du Cartel, nous entendons surtout la vision de l'action culturelle partagée et enseignée par ses membres : Louis Jouvet (1887-1951), Georges Pitoëff (1884-1939), Charles Dullin (1885-1949) et Gaston Baty (1885-1952), pour qui création et animation sont incontestablement liées, plus que par leur démarche d'hommes de théâtre. Historiquement, cette dernière se manifeste en juillet 1927 sous le nom de « Cartel des quatre », lorsqu'à l'initiative de Louis Jouvet, les quatre théâtres qu'ils dirigent signent un accord de solidarité mutuelle protégeant leurs intérêts professionnels et moraux contre les pratiques mercantiles du théâtre commercial. Au-delà de cet accord professionnel liant le Cartel, c'est la pensée artistique des membres qui est à retenir (d'où le terme de « philosophie »). Ainsi, pour Jouvet, au théâtre de l'Atelier, seule la pièce compte : le texte et le public font passer en second plan les artifices de la mise en scène et le jeu de l'acteur, considéré comme un modeste exécutant au service de l'œuvre et du public. Vision partagée par Pitoëff au théâtre des Mathurins, et par Dullin, qui forme une génération de directeurs et d'animateurs (Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Jacques Dufilho, Roger Vadim, Raymond Hermantier, Alain Cuny, Jean-Marie Serrault, Marcel Marceau, Marguerite Jamois...) qui partageront avec lui sa conception d'un théâtre populaire épuré liant plaisir du texte et culture.

prise de position des socialistes en faveur de l'animation se double d'une implication d'animateurs dans le débat politique, ce qui n'est pas sans contrarier le Ministère<sup>32</sup>. La fin de cette époque est peut-être incarnée par les tentatives d'un Vitez qui, par conviction ou par provocation, lança en 1981 à Chaillot la programmation d'un « théâtre élitare pour tous ».

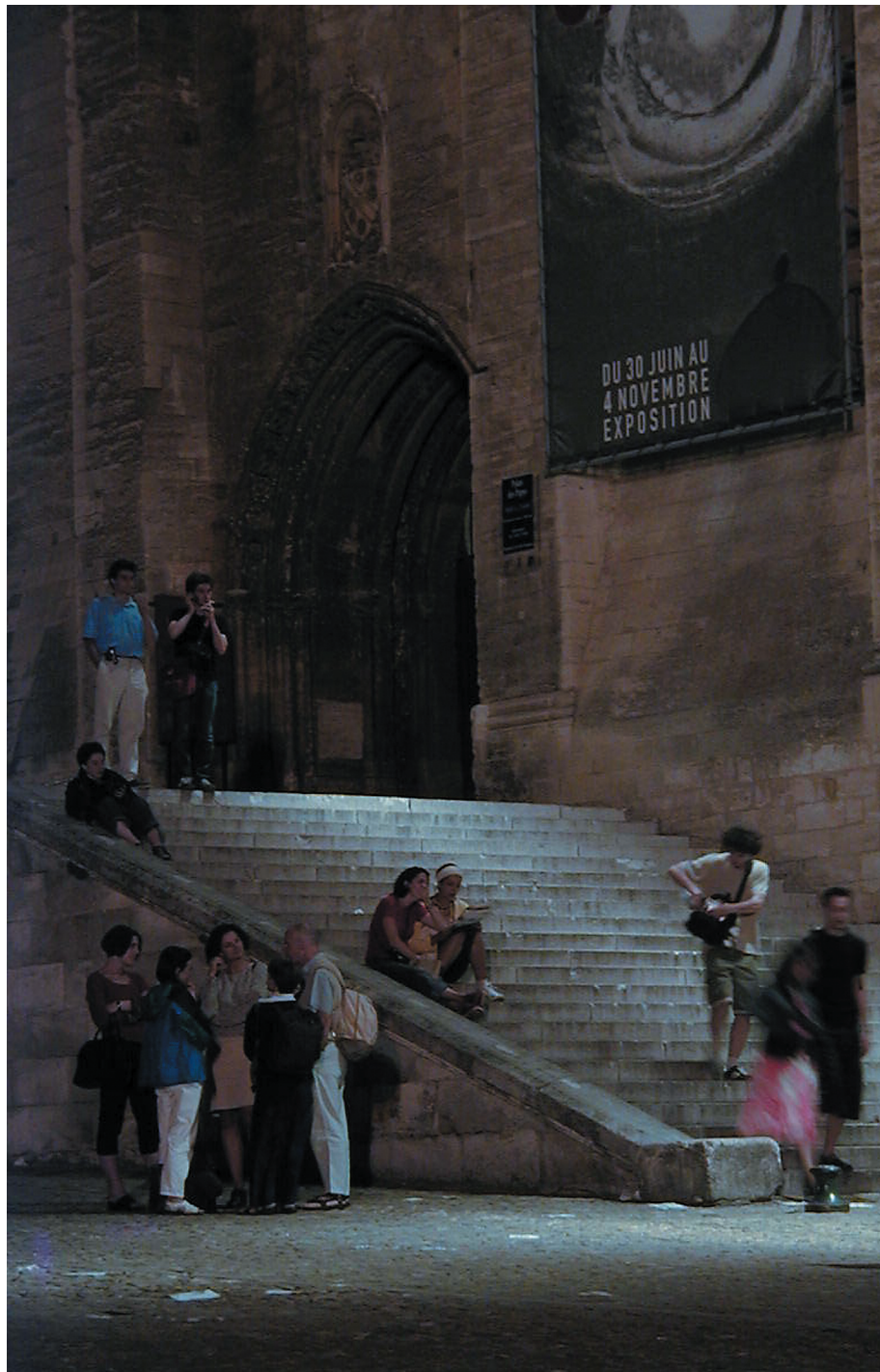
Ainsi, c'est dans ce creuset, qui va de la fin des années 1950 au début des années 1970, que se comprennent les choix stratégiques mis en œuvre aujourd'hui par le Festival d'Avignon. Il s'est adapté tant bien que mal à chacune de ses périodes en s'efforçant d'épouser les divergences idéologiques de ses 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 d'un forum organisé en marge du Festival 1998 par les structures du off sur le thème du théâtre public, « Les controverses », André Benedetto, directeur du théâtre des Carmes d'Avignon, 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-chœurs 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 ?<sup>33</sup> »

Mais lorsqu'il pénètre dans l'enceinte du palais, le public, souvent privé de repères historiques, préfère aller au plus aisé et, tandis qu'il se délecte du spectacle, goûter la nostalgie que les structures du Festival proposent en guise d'accueil 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 toujours 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.

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

33. André BENEDETTO, entendu lors d'une manifestation organisée par « Avignon public off », Les controverses d'Avignon : « Le théâtre public, mort ou vif », 1998.





les CEMEA  
du FESTIVAL  
d'AVIGNON  
CENTRE  
de  
SETOUR

CHARGES ATTENDUES  
AU PUBLIC  
ENTREE DU LYCEE

Centre de Séjour  
à Avignon